

UMBERTO

F(0)

AKLADATELSTVÍ SVOBODA, PRAHA 1995

UMBERTO

FOO

SKÉPTIKOVÉ  
A TĚŠITELÉ

---

Přeložil Zdeněk Frýbort

© Gruppo Editoriale Fabbri,  
Bompiani, Sonzogno, Etas S. p. A. Milano, 1964  
Translation © Zdeněk Frýbort, 1995  
ISBN 80-205-0472-9



Skenováno pro studijní účely

# Úvodem

Shrnout vzájemně od sebe odlišné lidské postoje se všemi jejich odstíny do dvou obecných a navíc polemic-ky vyhocených pojmů, jako jsou „skeptikové a těšitelé“, je zcela určitě nesprávné a nespravedlivé. Někdy si však něco takového vynutí dejme tomu nutnost dát knížce název (v tom případě jde o záležitost nakladatelskou, záležitost kulturního průmyslu, což je právě označení, kterého by mělo být, jak se pokouším mimo jiné právě v této knize dokázat, používáno velice obezřetně a s chladnou hlavou), a jelikož název má uvést čtenáře do toho, co po něm následuje, budeme si tu muset napřed ozřejmit několik obecných metodologických postupů. A začneme tím, čeho bychom se *nechtěli* dopustit. Ze všeho nejhorší by bylo postupovat tím nepohodlnějším způsobem, neboli typizovat kulturní postoje, které by jinak bylo třeba konkrétně a v klidu analyzovat. To je však záležitost statí, které kniha obsahuje, a ne úvodu k nim. Těm, které označujeme za skeptiky a těšitele, hodláme ostatně vytýkat především to, že sami šíří pojmy právě tak všeobecné a z fetišizované a že je v neplodných polemikách a obchodních transakcích, v nichž se všichni den co den utápíme, používají jako nepravé terče, aby odvedli pozornost jinam.

Ostatně ani nám, chceme-li povahu těchto statí nějak vymezit a čtenáře předem upozornit, oč v nich tak asi jde, nezbude než uchýlit se k pojmu tak obecnému a dvojznačnému, jakým je „masová kultura“. Právě tento termín totiž svou obecností, dvojznačností a především nevhodností



přispěl k rozvoji obou zmíněných postojů, postoje těšitelů a postoje skeptiků, vůči nimž oběma bych rád (a jak jinak než polemicky a nepřiliš shovívavě) uplatnil několik výhrad.

Je-li kultura záležitostí aristokratické, žárlivě strážené a v samotě úporně pěstované niternosti, obrácené proti nekulturnímu davu (Herakleitos: „Proč mě osočujete, nevzdělanci? Nepsal jsem pro vás, ale pro ty, kdož mě pochopí. Jeden z nich vydá za sto tisíc jiných, a dav neznamená vůbec nic.“), pak pouhá idea kultury sdílené bez rozdílu všemi a vyráběné tak, aby všem vyhovovala a byla všem šita na míru, je prostě zruďný nonsens. Masová kultura je antikultura. Jelikož však vzniká v době, kdy účast mas na životě pospolitosti se stává stále zřejmějším jevem historického kontextu, pak tento pojem neoznačuje jen přechodnou a omezenou úchylku, ale stává se dokladem neodčinitelného úpadku, o němž kulturně založený člověk (pozůstatek prehistorie, tvor na vyhynutí) nemůže podat svědectví jinak než v poloze naprosté skepse a Apokalypsy.

Proti němu se zvedá optimistická odpověď těšitele, člověka integrovaného do současné společnosti. Televize, noviny, rozhlas, film, komiksy, lidová četba a Reader's Digest dávají podle něho kulturní statky k dispozici všem a ulehčují a zpříjemňují lidem osvojování pojmů a přijímání informací. Žijeme v době, kdy se rozšiřuje oblast kultury, ve které za přispění těch nejlepších z nejlepších a na opravdu široké úrovni konečně dojde k cirkulaci „lidového“ umění a kultury. Zdali tato kultura přichází ze spoda, nebo je pro bezbranného konzumenta vyráběna kdesi nahoře, to je problém, který si integrovaný těšitel prostě neklade. Jestliže se apokalyptičtí skeptikové drží při životě díky tomu, že neustále vyrábějí nové a nové teorie úpadku, pak společensky integrovaní těšitelé jen

zřídka kdy teoretizují a radši ze všech sil a kam to jen jde vysílají svá povzbuzující poselství. Apokalypsa, to je posedlost nesouhlasem, integrace je konkrétní realita těch, co naopak vždy a všude souhlasí. Představa Apokalypsy vychází z četby textů *věnovaných* masové kultuře, představa integrace naopak z textů *vyprodukovaných* masovou kulturou. Jenže, nejde nakonec jen o dvě strany jedné a téže mince a téhož problému, a nejsou skeptické a těšitelské texty vlastně jen jedním a týmž rafinovaným výrobkem nabídnutým masovému konzumu? V tom případě by ovšem formule „skeptikové a těšitelé“ nevyjadřovala protichůdnost postojů, ale pouze jejich komplementárnost, použitelnou ostatně i na samotné výrobce „lidové kritiky lidové kultury“.



Apokalyptik totiž v podstatě čtenáře *utěšuje*, poskytuje mu možnost, aby kdesi za katastrofou zahlédl pospolitost „nadlidí“ schopných pozvednout se třeba jen pouhým odmítnutím daného stavu věcí nad průměrnou banalitu. Mohla by to být pospolitost nepočtená, složená třeba jen ze dvou jedinců, z toho, kdo píše, a z toho, kdo čte, „jen my dva, ty a já, my jediní jsme pochopili a zachránili se: ostatní jsou masa“. Výrazu nadčlověk tu bylo o pár řádek výše použito právě vzhledem k nietzscheovskému (nebo pseudonietzscheovskému) původu mnoha těchto postojů. Ale také s touž zlomyslností, s jakou Gramsci dal svého času na srozuměnou, že model nietzscheovského nadčlověka je třeba hledat mezi hrdiny lidové četby 19. století, v hraběti Monte Christovi, v Athosovi, v Rudolfu z Gerolsteinu nebo (abychom na zlomyslnosti trochu ubrali) ve Vautrinovi.

Pokud by se vám toto spojení zdálo být příliš nezvyk-

lé, pak si připomeňte, že pro masovou kulturu je typické zamávat konzumentům, po nichž je požadována ukázněná „průměrnost“, před očima možností, že přes současný stav věcí a taky díky němu by se z kukly, jíž každý z nás je, mohl jednoho krásného dne vylíhnout překrásný „Uebermensch“. Šlo by jen o to (a to by také byla cena, kterou by bylo třeba za to zaplatit), aby se dotýčný Uebermensch sice zabýval libovolným množstvím nevýznamných drobností, ale přitom zachovával a ctil základní řád věcí: sem patří například sice nepatrný, ale stejně škodlivý sklon ke společenským reformám Rudolfa z *Tajností Paříže*: nevšimli si toho jenom Marx a Engels, ale současně s nimi i Bělinskij a Poe v recenzích, které kupodivu připomínají polemický postoj Svaté rodiny.

V jednom z esejů obsažených v této knize se budeme zabývat nadčlověkem, z něhož se stal typický jev současné masové kultury, komiksovým Supermanem, a dojdeme nakonec k závěru, že tento všemožně a neuvěřitelně vybavený hrdina používá svých báječných akčních schopností, nad nimiž se tají dech, vlastně jen k tomu, aby realizoval ideál naprosté pasivity, neboť se předem vzdává jakékoliv akce či projektu, který by nebyl už předem prověřen a schválen obvodními úřady oficiálního „zdravého rozumu“ a nestal se příkladem bezúhonného mravního vědomí situovaného mimo jakoukoliv politickou dimenzi. Superman nezaparkuje vůz tam, kde se parkovat nesmí, a nepůjde nikdy do žádné revoluce. Pokud nás paměť neklame, jediný ze všech nadlidí uváděných Gramscim, co měl cosi jako politické vědomí a rád by pozměnil stávající pořádek, byl Dumasův Josef Balsamo. Jenže bohužel zrovna Balsamo alias Cagliostro, který sice několika svých životů využívá k uspíšení Francouzské revoluce organizováním iluminátů a mystických schůzek svobodných zednářů, nebo tím, že kuje galantní pikle, aby uvedl do ne-

snází Marii Antoinettu, jednoduše zapomene zredigovat Encyklopedii a podpořit útok na Bastilu (první fakt je záležitost masové kultury, druhý záležitost organizace mas).

Na druhé straně barikády máme nadčlověka navrženého skeptickým, apokalyptickým kritikem, který vládnoucí banalitě klade odpor tak, že jí pohrdá a mlčí, protože nevěří, že by vůbec nějaká akce mohla změnit zavedený pořádek věcí tohoto světa. Jelikož nadčlověk tu je coby nostalgický mýtus (k němuž odkazují blíže neupřesněné historické odkazy), koneckonců i zde dochází k výzvě k pasivitě. Útěcha vyhnaná dveřmi se vrací oknem.

Jenže tento svět, který jedni úporně odmítají a druzí naopak přijímají a utvrzují, není svět dělaný jen pro Supermana. Je to i svět náš. Vzniká z odhodlání podřízených tříd užívat kulturních statků a z možností s pomocí průmyslových postupů tyto statky produkovat. Kulturní průmysl, jak dále uvidíme, začíná Gutenbergem a vynálezem tisku s pohyblivými písmeny, a vlastně už předtím. Takže svět Supermanův je i světem dnešních lidí. Jsou tito lidé jednou provždy odsouzeni být osobami ničím neobdařenými, nebo si v tomto světě najdou možnosti nového občanského kolokvia? Je tento svět pouze pro nadlidi, nebo by to mohl být taky svět pro člověka?

Máme-li pracovat ve světě šitém člověku na míru a pro tento svět, pak tuto míru neobjevíme, budeme-li člověka přizpůsobovat faktickým podmínkám, ale jedině tak, že na každý pád z *těchto faktických podmínek vyjdeme*. Svět masových komunikací prostě je, ať chceme či nechceme, světem naším, a dá-li se tu vůbec mluvit o hodnotách, pak objektivní podmínky jejich komunikace jsou dnes prostě ty, které nám poskytují noviny, rozhlas, televize, reprodukováná a reprodukovatelná hudba a nové formy vizuální a audiovizuální komunikace. Tyto podmínky se prostě nedají obejít a do informačního vesmíru musí vejít i ten, kdo

chce ostatní upozornit na jeho nelidskost, a málo sejde na tom, zda k tomu používá stránky nějakého deníku, který vychází ve velkém nákladu, nebo cyklostyluje brožurky a rozdává je na nádraží.



Počestnému apokalyptickému skeptikovi vděčíme za několik pojmů, ze kterých se staly fetiše. A pojem, ze kterého se stal fetiš, se vyznačuje tím, že umí znemožnit diskusi a svést ji do emotivních reakcí. Vezměme si třeba z fetišizovaný pojem „kulturního průmyslu“. Našlo by se něco trestuhodnějšího než ideu kultury (která znamená křehký, soukromý duchovní kontakt) spojit s ideou průmyslu (která vyvolává představu montážních linek, sériové výroby, veřejné cirkulace a konkrétního prodeje předmětů, z nichž se stalo zboží)? Když středověký iluminátor vyráběl pro nějakého zákazníka knihu hodinek, byl určitě zakotven ve vztahu řemeslném: jestliže se každý obrázek na jedné straně vztahoval ke kodexu pověr a konvencí, na druhé straně byl určen jednotlivci a právě s ním ustavoval zcela konkrétní vztah. Jakmile však kdosi objevil možnost tisknout jednotlivé stránky bible jako dřevoryty a bible se tím pádem stala reprodukovatelná ve větším počtu exemplářů, stála míň a dostala se do rukou více lidem. Že bible, která se neprodává už jen jednomu člověku, ale více osobám, ztrácí na významu? To nic, budeme jí tedy říkat *biblia pauperum*. Na druhé straně vnější faktor (větší možnost šíření a nižší cena) ovlivňuje i povahu výrobku: tak třeba kresba se musí přizpůsobit chápání širokého a méně vzdělaného publika. Nebude proto lepší spojovat kresbu s textem povlávající kartuší, která připomíná komiksové obláčky? *Biblia pauperum* se prostě začne přizpůsobovat podmínkám, které kdosi po mno-

ha staletích přisoudí i moderním masovým komunikačním prostředkům: vkusu, stylu a receptivním možnostem středních vrstev.

Pak ale Gutenberg vymyslí pohyblivá písmena a zrodí se kniha. Sériově vyráběný předmět, který chtěl nechtěl musí svůj styl přizpůsobit receptivním možnostem publika, které umí číst a psát (a které se právě díky knize dále rozšiřuje) a je početnější, než tomu bylo v případě rukopisu. A kdyby jen to, tím, že si kniha vytvoří publikum, produkuje čtenáře, kteří zase zpětně ovlivňují knihu.

Prohlédněte si lidové tisky z 16. století, které v laičtější rovině a na dokonalejší tiskařské bázi pokračují v tom, co započala *biblia pauperum*. Byly tištěny v malých tiskárnách pro podomní prodavače a pouliční zpěváky a byly prodávány kus po kuse na tržištích a na náměstích. Tyto rytířské epeje, nářky na politické a denní události, výsměch, anekdoty nebo říkanky, jsou nekvalitně tištěné a často zapomínají uvést místo a dobu, kde a kdy výrobci tehdejší masové kultury pracovali, protože už nesou její první znak, který přetrvává až do dneška: mají jepičí život. Nesou vůbec primární konotaci každého výrobku určeného masám, a to v tom, že nabízejí city a vášně, lásku a smrt už předem namíchané tak, aby vyvolaly žádoucí efekt. Názvy těchto děl, to jsou vlastně reklamní nabídky, obsahují výslovné zhodnocení toho, co nabízejí, cosi jako radu, jak výrobek co nejlíp využít: *Danese Ugieri, pěkná a roztomilá knížka válečná a milostná, nově vytištěná a opravená, se smrtí obra Mariotta, kterou v předchozích vydáních nenajdete*. Nebo: *Nové kruté a dojemné vyprávění o tom, k čemu došlo v Alicante, kde matka svého vlastního synáčka zamordovala a vnitřnosti jeho feně dala sežrati a údy svému manželovi*. O vyobrazeních darmo mluvit, jsou nivelizována podle standardního typu, který je sice roztomilý, v každém případě však nenáročný,

a jak se sluší na román na pokračování nebo na kreslený seriál, usilují o co největší efekt. Asi se tu nedá mluvit o masové kultuře v tom smyslu, v jakém tento výraz chápeme dnes, historické okolnosti byly docela jiné a jiný byl i vztah mezi výrobcem tisku a konzumenty, a především tu byl rozdíl mezi kulturou „vzdělanou“ a kulturou lidovou, již možno za kulturu označit pouze ve smyslu etnologickém. Stejně si však můžeme povšimnout, jak už i tehdy sériová reprodukovatelnost, spolu se skutečností, že zákazníci co do počtu narostli a rozšířili se sociálně, vytvářela podmínky, ve kterých se tyto svazečky staly žánrem o sobě, s vlastním smyslem pro tragično, hrdinství, morálku, sakralitu, směšnost, přízpusobeným vkusu a étosu „průměrného konzumenta“ – samozřejmě podle tehdejších měřítek. Tyto svazečky šířily mezi lidem oficiální morálku a tím tišily vzpurné duše, umožňovaly kontrolu společnosti, a jelikož napomáhaly nezvyklým náladám, nabízely i únik ze skutečnosti. Koneckonců však přece jen na druhé straně udržovaly při životě i vrstvu lidových „literátů“ a přispívaly k alfabetizaci lidových vrstev.

Začnou se však vydávat první noviny a s jejich vznikem se vztah mezi vnějšími podmínkami a kulturním faktem stane ještě vyhraněnějším: nejsou snad noviny výrobek skládající se z určitého počtu stránek, přicházející den co den na trh a jehož obsah není už dán jen tím, co je říci třeba (podle vnitřní potřeby), ale také tím, že tento počet stránek je prostě třeba také den co den nějak zaplnit? A tak jsme se rázem ocitli v kulturním průmyslu, neboli v systému daností, s nimiž se každý kulturní pracovník musí nějak vypořádat, pokud chce komunikovat se svými bližními, neboli s lidmi, protože právě díky tomu se všichni lidé stávají jeho bližními a on sám přestává být zaměstnancem objednavatele a stává se „zaměstnancem celého lidstva“. Vejít do aktivního a vědomého dialektic-

kého vztahu s kulturním průmyslem, to je pro kulturního pracovníka jediná možná cesta, jak se zhostit své role.

Spojitosť mezi civilizací novin a civilizací demokratickou s uvědomováním podřízených vrstev, zrodem politického a občanského rovnostářství a s obdobím buržoazních revolucí není žádná náhoda. Kdo se zásadně a důsledně staví proti kulturnímu průmyslu, ten by také kořeny zla neměl vidět v prvním televizním vysílání, ale ve vynálezu knihtisku a v ideologii rovnostářství a svrchovanosti lidu. Bezhlavé ohánění se pojmovými fetiši, jako je „kulturní průmysl“, předpokládá hluboko uloženou neschopnost přijmout zmíněné historické události a s nimi i perspektivu toho, že by lidstvo někdy mohlo podle svého nakládat s historií.

Jak si nedávno povšimli Pierre Bourdieu a Jean-Claude Passeron, „je zcela jasné, že záporné ‚masmediální‘ proctví nenachází své kořeny, jak lidem namlouvá, v předstihu při objevování nových mocenských jevů, ale v pesimistickém názoru na člověka, věčného Anthropose rozděleného mezi Eros a Thanatos a předem odsouzeného k negativním definicím. Masmediální proroci, pohybující se kdesi mezi nostalgickou touhou po zeleném ráji infantilních civilizací a zoufalou nadějí, že zítřek přinese Apokalypsu, nám předkládají proctví zmatená, která hřímají a koktají zároveň, protože se nedokáží rozhodnout mezi vyhlášanou láskou k masám ohroženým katastrofou, a utajovanou touhou po katastrofě.“

V okamžiku, kdy by kulturní průmysl byl naopak korektně akceptován jako systém daností spojený s tím, co jsme uvedli výše, problém by se vymkl všeobecnosti a rozčlenil by se do dvou komplementárních rovin. V jedné by se ocitl analytický popis různých jevů a ve druhé jejich interpretace v rámci historického kontextu, do něhož patří. V tom případě si pak celá záležitost ovšem vy-



žaduje ještě další věc, kterou je třeba vzít na vědomí, a sice že systém daností zvaný kulturní průmysl neznamená pohodlnou možnost vybrat si ze dvou na sobě nezávislých rovin, z nichž jedna je masová komunikace a druhá aristokratické vypracování, které jí předchází, aniž by jí bylo ovlivněno. Systém kulturního průmyslu předpokládá síť daností vzájemných, takže nakonec je do ní pojata i kultura *tout court*. Termín „masová kultura“ je sice nevyjasněný hybrid, v němž se dost dobře neví, co znamená kultura a co masa, i tak je však jasné, že z tohoto hlediska se nedá o kultuře uvažovat jako o něčem, co by se mělo členit podle nevyhnutelných požadavků Ducha nedotčeného existencí masové kultury. Od tohoto okamžiku si pojem „kultura“ už napořád bude vyžadovat další a další přepracovávání a přeformulovávání, a to z téhož důvodu, pro který, když už se jednou začalo tvrdit, že historii vytvářejí konkrétní lidé při řešení svých ekonomických a sociálních problémů (a sice všichni v rámci dialektických protikladů mezi jednotlivými třídami), bylo třeba přeformulovat i pojetí funkce „tvůrce a znalce kultury“.

„Masová kultura“ se pak stává definicí v rovině antropologické (jako definice typu „kultura alorská“ nebo „kultura bantů“), schopnou poukázat na konkrétní historický kontext (ten, v němž žijeme), ve kterém všechny komunikativní jevy – od únikových zábav až po výzvy k niternosti – spolu dialekticky souvisí díky tomu, že každý z nich získává od kontextu kvalifikaci, která jim nedovoluje, aby byly zredukovány na obdobné jevy z jiných historických období.

Pak je ovšem jasné, že postoj kulturního tvůrce a znalce vůči této situaci musí být totožný s postojem toho, kdo si v systému daností zvaném „éra průmyslového mašinisumu“ nekladl otázku návratu k přírodě, to znamená před průmysl, ale ptal se, za jakých okolností vztah mezi člo-

věkem a výrobním cyklem redukuje člověka na systém a zdali by naopak nebylo třeba vypracovat novou podobu člověka ve vztahu k systému daností, člověka neosvobozeného *od stroje*, ale *svobodného ve vztahu ke stroji*.



Teď už nám nic nebrání v konkrétním průzkumu jevů, jakým je třeba šíření kategorie fetiše. A za nejnebezpečnější je třeba znova označit právě kategorie „masa“ nebo „masový člověk“.

O metodologické neplatnosti těchto pojmů si promluvíme v esejích, které následují (abychom si zjistili, kde mohou a kde nemohou být použity), na tomto místě se však vyplatí připomenout spíše historické předpoklady manichejského protikladu mezi jasnozřivou osamoceností intelektuála a tupostí davového člověka. Tyto kořeny není třeba hledat ve *Vzpouře davů* ani v *Nečasových úvahách*, ale v polemickém postoji osob, jimž jsme si navykli říkat „pan Bruno Bauer a jeho druzi“, neboli ve skupině mladých hegelianů kolem Allgemeine Literaturzeitung.

„Nejhorším vysvědčením pro dílo je nadšení, jež vyvolává v davovém člověku... Všechny velké podniky v historii byly pomýlené v samých základech a nedosáhly kýženého úspěchu, protože se jimi nadchly masy... Duch dobře ví, kde má hledat svého jediného protivníka, a sice ve frázích, v sebeklamech a v nedostatku síly mas.“ Tyto věty byly napsány v roce 1843, ale mohly by na patřičných místech být sepsány i dnes a staly by se vděčným námětem pro fejeton o masové kultuře. Aby bylo jasno, nechceme nikomu upírat právo na vypracování protikladu mezi Duchem a Davem a bránit mu v přesvědčení, že kulturní činnost by měla být těmito dvěma protipóly vymezena a jejím úkolem že by mělo být podávat o tomto roz-

dvojení svědectví způsobem, který bychom byli nuceni respektovat. Pak by ovšem musely být objasněny také kořeny těchto postojů a osvětleno historické pozadí této polemiky, kterou makroskopický příval masové společnosti oživil.

Značná část pseudomarxistických formulací Frankfurtské školy například neskrývá svou příbuznost s ideologií bauerovské „svaté rodiny“ a přílehlých hnutí. Včetně přesvědčení, že myslitel („kritik“) by neměl a vlastně ani nesměl navrhnout nápravná opatření, ale nanejvýš vyslovit svůj nesouhlas: „Kritika žádnou stranu nezakládá a žádnou stranu si pro sebe nevyžaduje, chce být sama, když se noří do svého objektu, a sama, když se obrací proti němu. Udrží odstup od všeho... Každý svazek pro ni znamená okovy.“ Srovnajme si tento úryvek z VI. sešitu Allgemeine Literaturzeitung s Koeppenovým článkem v Norddeutsche Blätterne z 11. srpna 1844 věnovaným cenzuře: „Kritika je nad city a nad přátelstvím, nezná lásku ani nenávisť vůči něčemu. Proto se nestaví proti cenzuře a nebojuje s ní... Kritika nebloudí ve faktech a nesmí v nich zabloudit: bylo by tudíž proti zdravému rozumu chtít po ní, aby fakty potlačovala cenzuru a opatrovala tisku svobodu, která mu náleží.“ Nebude na škodu přirovnat k těmto větám o celé jedno století pozdější Horkheimerovo odsouzení pragmatické kultury, protože prý odvádí a spotřebovává energii nezbytnou k uvažování na formulování činnorodých programů, proti nimž vytyčuje „metodu negace“. Nebude to tudíž náhoda, že i Renato Solmi, který se Adornem zabývá vlídně a se souhlasem, v něm přesto objevil náznaky spekulativnosti, „kritiku praxe“, jejíž vinou filozofický diskurs odmítá zabývat se podmínkami a konkrétními podobami „přechodu“, který by myšlení mělo objevit ve zkoumané situaci, jakmile ji podrobí radikální kritice. Sám Adorno končí svá *Minima Moralia* předsta-

vou filozofie jako snahy uvažovat nade vším z hlediska vykoupení a vyjevovat svět v jeho frakturách tak, jak nám jej jednou objeví „spásná idea“; myšlení se však přitom dostává do rozporů, které, jelikož je musí vědomě trpět a nenechat se jimi zmást, vedou k tomu, že „oproti požadavkům, jež jsou na ni tímto kladeny, otázka reálnosti či nereálnosti vykoupení ztrácí v podstatě význam a stává se lhostejnou“.

Na to se dá velice snadno namítnout, že Marxova odpověď Bruno Bauerovi zněla: *Jakmile masy nabudou třídního vědomí, budou moci vzít do svých rukou běh historie a stát se jedinou reálnou alternativou vašeho „Ducha“* („je třeba znát úsilí, touhu po vědění, morální energii a odhodlání nevzdat se všech těchto francouzských a anglických *ouvriers*, aby si člověk mohl učinit alespoň jakous takous představu o lidské ušlechtilosti tohoto hnutí“), zatímco odpověď průmyslu masové kultury na obžalobu proti ní vznesenou zní asi takto: *jakmile masy překonají třídní rozdíly, stanou se protagonistou historie a v tom případě jejich kultura, kultura pro ně vyrobená, se stane pozitivním faktem*. Podle skeptiků má svoji platnost v tom, že odhaluje, jak hluboce falešná je optimistická ideologie integrovaných těšitelů, ale jen díky tomu, že oba, jak skeptik, tak těšitel, s naprostou samozřejmostí (a to tak, že změni pouze algebraické znaménko, plus v mínus a naopak) přebírají fetišistický pojem „masy“. Produkují pro masy, projektují výchovu mas a spolupracují tím na proměně svých subjektů v masu.

Zdali pak takzvané masy tuto hru přijmou či nepřijmou, zdali ve skutečnosti mají lepší žaludek, než předpokládají ti, co s nimi manipulují, zdali si dokáží vybírat z výrobků, které jsou jim nabízeny ke konzumování a zdali dokáží proměnit v pozitivní stimuly a nečekaným způsobem použít poselství, která jim byla předložena s docela jiný-

mi záměry, to už je jiná věc a jiný problém. Existence úzké vrstvy kulturních tvůrců, kteří vyrábějí pro masy s tím, že ve skutečnosti mas využívají k vlastnímu zisku, místo aby jim poskytli reálné možnosti k nabývání kritických zkušeností, to je věc notoricky známá a kulturní operace je třeba soudit jak podle záměrů, které dávají najevo, tak podle způsobů, jimiž svá poselství strukturují. Skeptikovi posuzujícímu (a napomáhajícímu nám v našem úsilí) tyto záležitosti je třeba se opřít tím jediným, co on sám nepřebírá a čím se Marx bránil teoretikům mas: „Je-li člověk vytvářen podmínkami, pak je především třeba učinit lidskými tyto podmínky.“

\*

Skeptikovi bývá naopak vytýkáno, že ve skutečnosti se vůbec nepokouší o konkrétní studium produktů a způsobů, jimiž jsou produkty konzumovány. Mění konzumenta v jakýsi obecný a nepřiliš jasný fetiš zvaný „masový člověk“, a zatímco na něj uvaluje nařčení z toho, že i sebeumělečtější produkt na fetiš redukuje, sám vlastně z výrobků pro masy fetiše vyrábí, neboť místo aby je analyzoval případ od případu a snažil se objevit jejich strukturální rysy, šmahem je prostě odvrhuje. A když se nakonec třeba do analýzy pustí, okamžitě popustí uzdu emocím a začne se ve svém neřešitelném komplexu, kde není jasné, co je láska a co je nenávisť, utápět tak, že nám nezbu-  
de než domnívat se, že první a nejslovnější obětí produkce pro masy je on sám.

Takže nakonec přijdeme na to, že právě skeptický postoj vůči kulturnímu průmyslu a jeho apokalyptická kritika jsou kupodivu jeho nejpodivnějším a nejzajímavějším produktem. Je to cosi jako špatně skrývaný projev neopětované lásky, nebo spíše neurotický výraz potlačované

smyslnosti, postoj moralisty, který přitom, jak poukazuje na obscénnost nějakého obrázku, si neopomene předmět svého rozhořčení pořádně prohlédnout a prozradit na sebe svou tělesnost a smyslnost.

Něco podobného bylo zaznamenáno při polemikách proti kýči hlavně v Německu, díky čemuž Karl Markus Michel mohl před několika lety poznamenat, že jako se ten, kdo se považuje za imunního vůči jakémukoliv sentimentalismu, někdy neubrání tomu, aby se mu nekoulely slzičky po tvářích, i když ví, že to, kvůli čemu pláče, za pláč nestojí, tak i touha po kýči je právě v jeho kritických tak silná, že ji ukájelí jeho odsuzováním a chválou umění, formulovanou však podle zásad emotivity, na níž stojí kýč. Gesto intelektuála, sužovaného touhou po kýči, se tak podobá gestu boháče, který obtěžován prosebníkem přikáže sluhovi: „Vyžeň ho, jinak mi pukne srdce.“

*Vyžeň ho, jinak mi pukne srdce!* Tato věta nám vytane na mysl při čtení poznámky 11 eseje Günthera Anderse *Svět jako fantom a jako matrice*:

„Na jedné výstavě věnované televizi jsem měl to pochybné štěstí, že jsem herce v nějakém skeči mohl vidět a slyšet na sedmi televizních obrazovkách zároveň. Pozoruhodné na tom bylo: 1) že herec se rozdělil do sedmi naprosto stejných osob, a přitom měl jeden jediný, nerozdělený hlas, který se ozýval v obou místnostech, 2) že na obrazovce byl přirozenější než ve skutečnosti, protože se musel, aby toho dosáhl, nalíčit, 3) že (a to nebylo ani tak pozoruhodné, jako hrozné) několikanásobné převtělení už nikoho neděsilo, protože pro nás jsou už naprosto samozřejmé jediné výrobky v sériích.“

V odcitovaném úryvku je znatelná především jakási nezdravá přitažlivost tajemství zrcadel a zmnožení obrazu člověka. Vespod, v základech všeho, je metafyzický děs, jaký padne na divocha, když si všimne, že ho někdo kres-

lí nebo fotografuje; má totiž dojem, že zároveň s podobou mu bude uzmuta i duše. Na poetickém zamyšlení nad zrcadly není nic špatného a jakožto lyrická odbočka nebo imaginativní paradox může vést k velice dobrým výsledkům (Rilke: „Zrcadla: *Žádný člověk vědomím vybavený nevyličil, co se tají ve vaší podstatě...*“ Borges: „*Ze vzdáleného konce chodby nás sledovalo zrcadlo. Přišli jsme na to (v hluboké noci je takovýto objev nevyhnutelný), že zrcadla mají v sobě cosi zrudného. Bioy Casares si právě tehdy vzpomněl, že jeden z uqbarských heresiarchů se domníval, že zrcadla a soulože jsou zavrženíhodné, protože násobí počet lidí.*“). Anders se tu však nepokouší o text umělecký. Uvažuje nad komunikativním jevem příznačným pro naši dobu. Tento jev, televizi – nehledě na to, že v mnoha ohledech jsou jeho postřehy platné – nakonec charakterizuje tím, že proměňuje svět v pouhý fantom, čímž u svých adeptů vylučuje jakoukoliv kritickou reakci a operativní odpověď. V podstatě však mluví jen o tom, jak televize působí na něho samotného. Nikdo nám však už neodpoví na otázku, co dotyčný herec na obrazovce vlastně říkal: „Vaše odpověď je správná!“ nebo „Spojili jsme se s vězením v Dallasu a budeme vysílat Oswaldův převoz“? Protože v druhém případě bychom se rádi dozvěděli, kterým divákům a kolika z nich přímé záběry vraždy Rubyho proměnily svět v pouhý fantom a přenesly je do oblasti neskutečna. Určitě to nebyli členové poroty, které Rubyho obhájce jednoho po druhém odmítal právě kvůli tomu, že průběh vraždy viděli v televizi a vytvořili si už na celou záležitost názor, se kterým by už nedokázaly hnout ani veškeré procedurální fikce a právní fantomy, příznačné právě pro takovéto soudní procesy.

Je ovšem jasné, že v tomto případě našeho kritika nezajímá obsah a strukturální modalita, a ani podmínky, za nichž je poselství divákem využitelné. Do popředí vystu-

puje chorobná přitažlivost toho, co by se dalo nazvat *mysterium televisionis*. Kritik nám tu vůbec nepomáhá z této fascinace vyváznout, ale spíše v ní ještě důkladněji uvíznout. Třeba chce své blízké přimět k tomu, aby televizor vypnuli. Všichni ostatní jej ovšem nechají zapnutý, ale to je prostě něco, s čím kritika nehne (připomeňme si: „kritika ve faktech nebloudí a nesmí v nich zabloudit...“, ale že v jiných případech Anders ve faktech kurážně zabloudil, hlavně při polemice proti atomové bombě, kdy vyžadoval po skutečnosti, aby se změnila, to mluví jen v jeho prospěch; nebude to však určitě náhoda, že jiný skeptik, tentokrát italský, mu to nedávno v Itálii vytkl a nařkl ho z podlé demagogie).

Anders nám připomněl jiný text, napsaný v docela jiné historické situaci a z jiných důvodů, který však, jak uvidíme, je s předchozím spojený velice jemným psychologickým a (v nedobré slova smyslu) i ideologickým předivem. Je to úryvek z *Apologia ad Guillelmum, Sancti Theodorici Remensis Abbati* od svatého Bernarda. Svatý Bernard se rozzlobil na opata Sugera, typického výrobce „masové kultury“, samozřejmě v mezích, v jakých se kultura ve 12. století mohla vyrábět. V historickém kontextu, kdy vládnoucí třída vlastnila veškeré kulturní nástroje a podřízené třídy byly většinou z provozu písma vyloučeny a kdy jedinou možností výchovy mas bylo převádění oficiálních obsahů kultury do obrazů, Suger přijal za svůj program arraského synodu, shrnutý Honoriem z Autunu do formule: „*pictura est laicorum literatura*“.

Sugerův program je známý. Katedrála se měla stát jakousi obrovskou kamennou knihou, ve které by nejenom hojnost zlata a drahokamů probouzela v duši zbožnost a proudy světla z oken napovídaly účast boží moci, ale kde by i skulptury na portálech, reliéfy na hlavicích sloupů a výjevy na sklech oken sdělovaly věřícím tajemství



víry, řád přírodních jevů, hierarchii lidských dovedností a řemesel a děje té které země.

Svatý Bernard, zastánce architektury nezdobné a strohé, v níž mystickou náповěď přináší naprostá nahost božího domu, se rozzlobil a napsal popis ve formě obžaloby, který staví na pranýř zrůdné ikonografické květenství na hlavicích sloupů: „Caeterum in claustris coram legentibus fratribus, quid facit ridicula monstruositas, mira quaedam deformis formositas ac formosa deformitas? Quid ibi immundae simiae? quid feri leones? quid monstruosi centauri? quid semihomines? quid maculosae tigrides? quid milites pugnantes? quid venatores tubicinantes? Videas sub uno capite multa corpora, et rursus in uno corpore capita multa. Cernitur hinc in quadrupede cauda serpentis, illinc in pisce caput quadrupedis. Ibi bestia praefert equum, capra trahens retro dimidiam; hic cornutum animal equum gestat posterius. Tam multa denique tamque mira diversarum formarum ubique varietas apparet, ut magis legere libeat in marmoribus quam in codicibus, totumque diem occupare singula ista mirando quam in lege Dei meditando. Proh Deo! Si non pudet ineptiarum, cur vel non piget expensarum?“

Na tom, že se polemika zabývá výjevy na sloupových hlavicích v klostrech, které měli na očích spíše vzdělaní mnichové než nevzdělaný dav, už tolik nezáleží, protože je to vlastně jakési shrnutí diskuse týkající se především výzdoby chrámu jako takového. Při čtení určitě každého napadne, že svatý Bernard tu na sebe nechť něco prozrazuje a že v jeho obžalobě je znát především neklid člověka, kterého tyto výjevy jako prvního svedly a okouzly. Při absenci jiných dokladů by nám kouzlo a sílu románsko-gotického bestiáře lépe nic osvětlit nedovedlo. Svatý Bernard zde zaujímá přesně týž postoj, složený stejnou měrou z lásky a nenávisti, jako vůči pozemským statkům, které v témže textu asketicky odmítá: „Nos vero qui jam

de populo exivimus, qui mundi quaeque pretiosa ac speciosa pro Christo reliquimus, qui omnia pulcre lucentia, canore mulcentia, suave olentia, dulce sapientia, tactu placentia, cuncta denique oblectamenta corporea arbitrati sumus ut stercora...“ Jistě, výkaly to jsou, jenže on o ně přišel a marně po nich touží...

Nebudme však zlomyslní, vzrušení mluví nakonec ve prospěch askety, jaké pak by to bylo odříkání, kdyby ho na nic nepřišlo? Pokud bychom však chtěli svatého Bernarda poměřit naším současným metrem, museli bychom mu namítnout, že přitom, jak se zcela zřejmou smyslností („vyžeň ho, nebo mi pukne srdce!“) setrvává u ďábelské povahy zmíněných výjevů, nedotýká se vůbec základního problému, a sice že středověká společnost je tak či onak organizována tak, aby jedna třída produkovala kulturu sobě na míru a sdělovala ji (ať už s pomocí obrazů nebo kázání v neozdobeném kostele s holými stěnami) třídám podřízeným, do jejichž pravomoci nepatří ani výroba kultury, ani spoluzodpovědnost za stav veřejných věcí. Což vlastně znamená, že Bernard se zabývá jen dvěma různými modalitami v rámci jednoho a téhož kulturního modelu.

Středověký kulturní model byl do té míry organický a integrovaný, že Bernard se pochopitelně nemohl chovat jinak, a vytýkat mu něco, to by znamenalo nebrat na vědomí historii. To však spíš než svatému Bernardovi můžeme vytýkat našim současníkům, kteří se chovají jako on.



Situace známá jakožto masová kultura nastává v tom historickém okamžiku, kdy masy v roli protagonisty vejdou do společenského života a stanou se spoluzodpovědnými za stav veřejných věcí. Masy vnutily společnosti

svůj vlastní étos, v různých historických obdobích uplatnily své partikulární nároky, uvedly do oběhu svůj vlastní jazyk, zkrátka vypracovaly určité návrhy a předložily je zespona; jejich způsob zábavy, myšlení a představ však přitom zespona nevzniká, byl jim předložen s pomocí masových sdělovacích prostředků v podobě poselství formulovaných podle kódu vládnoucí třídy. Dochází tak k podivné situaci, v níž masová kultura, v jejímž rámci proletariát konzumuje buržoazní kulturní modely a považuje je za svůj autonomní výraz, a kultura buržoazní – „vyšší“ kultura je pořád ještě kulturou buržoazní společnosti posledních tří století – shledává v této masové kultuře „sub-kulturu“, která jí nepatří, a neuvědomuje si, že původním zdrojem masové kultury je právě kultura „vyšší“.

Suger velice dobře věděl, že zruďy na portálech katedrál jsou vizuálními překlady teologických pravd vypracovaných v rámci kultury univerzitní. Snažil se do jednoho kulturního modelu spojit jak vládnoucí třídu, tak třídu porobenou, a to proto, že v dobré víře v obou nacházel přinejmenším protilehlá křídla jednoho a téhož lidu francouzského a božího. Svatý Bernard útočí na zruďy, ale jen proto, že je coby nástroje nepovažuje za použitelné k ustavení zmíněné spirituální jednoty, o níž se domnívá, že je dosažitelná jinými cestami. Na jedné straně při vypracování ikonografického repertoáru, který hodlá předložit svým umělcům, sám velice citlivě čerpá i z imaginativního repertoáru lidových vrstev.

V rámci moderní masové kultury situace není zdaleka tak vyhraněná.

Situace společnosti, v níž lidové vrstvy nacházejí příležitost k úniku, k identifikaci a k projekci v televizním vysílání nějaké *pochade* z minulého století, zobrazující mravy velkoburžoazie z konce století, by téže společnosti měla připadat zruďná, už jen proto, že se v ní sama zrcadlí.

Je to případ poněkud extrémní, obráží se v něm však zcela běžná situace. Od modelů filmových hvězd až po hrdiny a hrdinky „zamilovaných románů“ a televizní pořady pro ženy masová kultura zobrazuje ponejvíce lidské situace, které nemají vůbec nic společného se situacemi konzumentů, a přesto se pro ně stávají situacemi modelovými. A přitom zde mohou nastat případy, které se vymykají jakémukoliv teoretickému zařazení. V reklamním pořadu se objeví model mladé pěstěné ženy, která *prostě musí* používat vysavač určité značky, protože jinak by si zničila své krásné pěstěné ruce. Předvedte tuto reklamu ženě rozvojové země, pro kterou není nedosažitelným cílem ani tak vysavač, jako obydlí, v němž by mohla uklízet. Bylo by nasnadě domnívat se, že pro tuto ženu to bude pouhý fantom, co přišel ze světa, který se jí vůbec netýká. Některé sondáže reakce obyvatel italského jihu na televizní stimuly však naznačují, že v řadě podobných případů dochází naopak k reakci aktivní a kritické, a proti předvádění světa sice možného, zatím však neaktuálního, vzniká revolta, objevuje se činorodá hypotéza a v každém případě se rodí postoje.

A máme tu případ interpretace poselství podle kódu, který není kódem toho, kdo poselství vyslal. Už jen to by stačilo uvést v pochybnost pojem „masifikujícího poselství“, „davového člověka“ a „únikové kultury“.

Rovněž znepokojivý paradox kultury pro masy nepřicházející zezdola, ale shora, nedovoluje zatím tento problém definitivně vymezit, v takové situaci se výsledky totiž nedají předvídat a často bývají v rozporu s předpoklady a úmysly. Každá obecná definice tohoto jevu riskuje stát se jen dalším obohacením obecnosti, která je pro masové poselství typická. Kritik kultury by měl provádět rešerše, které by se neměly zakládat na okamžité náladě či neurotické shovívavosti. První věc, o které se musí na-

učit pochybovat, jsou vlastní reakce, které *samy o sobě nic neznamenají*. Kritik ne už jako občan francouzský a boží, ale zástupce mnoha národů a ras, které vlastně ještě ani nezná, protože žije v civilizaci mutantů, pokaždé musí přistoupit k věcem a k jejich konzumentům tak, jako by se chystal objevit něco, co vůbec netušil.

Vraťme se však k poznámce Günthera Anderse. Začíná opravdu hrozivě: „Na výstavě věnované televizi jsem měl to pochybné štěstí, že jsem mohl vidět a slyšet...“ Což znamená, že v okamžiku, kdy nás má k tomu, abychom si přečetli jeho několikasetstránkové povídání o televizi, nás také upozorňuje, že jedinkrát, kdy se televizí musel konkrétně zabývat, činil tak s nechutí a s odporem. Nechtějme však Anderse okamžitě nařknout z lehkomyšlnosti. Je jen jedním z nejvýznamnějších představitelů nedorozumění, které je částí humanistických tradic. Není vůbec třeba podezřívat jej z nepoctivosti, protože tento mentální zlozvyk má slavné předky a navíc mu musíme připočíst k dobru, že velice často je páchán v přesvědčení, že je to ku prospěchu věci. Není pak čemu se divit, když se takový skeptický kritik vysmívá tvrzení, že masové prostředky jsou (stejně jako všechny ostatní přístroje) pouhé nástroje a jako nástroje že jsou taky použitelné. V podstatě jde o to, že odmítl se tímto nástrojem a zkoumáním jeho možností zabývat a jediné ověření že provedl na opačné straně barikády, a to na sobě: „Po jabkách mívám vyrážku, což znamená, že jabka nejsou k jídlu. Co jabko je a co obsahuje, to mě nezajímá. Jestliže jiní lidé jabka jedí a nic jim není, pak to znamená, že jsou degenerovaní.“ Něco takového, jako že dejme tomu mafie zelinářů přinutila obyvatelstvo jíst pouze jablka nezralá, nebo naopak jenom jablka, by našemu skeptickému kritikovi prostě uniklo a ani by mu to nevadilo. Odtud už je jen krůček k tvrzení, že mafie je prostě biologická záležitost a jako takovou

ji nikdo nemůže vypudit ze světa. Dostaneme-li se tak daleko, tak nás už nemusí zajímat, byl-li skeptik veden pozitivními úmysly a bojoval vlastně za to, abychom nejedli jen jablka, ale i maso. Z hlediska konzumentů jablek je prostě spojencem gangsterů.



Pokusme se nyní jít na věc z jiného hlediska. Nástup nižších tříd k aktivní (formálně) účasti na veřejném životě, rozšiřování prostoru, v němž jsou konzumovány informace, to všechno vytvořilo novou antropologickou situaci, zvanou „masová civilizace“. V rámci této civilizace se všichni její členové v různé míře stávají konzumenty intenzívně průmyslově a sériově vyráběných a neustále nabízených poselství šířených komerčními kanály a konzumovaných podle zákonů nabídky a poptávky. Jakmile jsou tyto výrobky definovány jako *poselství* (a jakmile je obezřetně pozměněna definice „masové kultury“ na „masovou komunikaci“, „*masmédia*“ neboli hromadné sdělovací prostředky), můžeme přistoupit k jejich analýze. A to k analýze strukturální, která nesmí zůstat pouze u formy poselství, ale rovněž musí definovat, do jaké míry je tato forma podmíněna objektivními podmínkami vysílání (které v poselství podmiňují i jeho význam a schopnost informovat – jde-li o aktivní návrh, nebo jen zopakování toho, co už bylo jednou řečeno). Na druhém místě, jakmile jednou stanovíme, že tato poselství se obracejí k totalitě konzumentů, jen těžko převeditelných na jeden jednotný model, je třeba empiricky, podle historických či sociologických okolností, nebo podle rozdílnosti publika stanovit různé modalities recepce. Za třetí (a to bude záležitost historické rešerše a formulace politických hypotéz), jakmile bude jednou zjištěno, do jaké míry může satura-

ce různých poselství reálně přispět k tomu, aby byl veřejnosti vnucen určitý model masového člověka, bude třeba prozkoumat, jaké operace jsou vůbec v rámci existujícího kontextu možné a které si naopak vyžadují jiné základní podmínky.

Články, které následují, osvětlí tuto problematiku pouze z několika aspektů. První z nich přinese přehled kritických stanovisek vůči tomuto tématu. Druhý (Struktura nevkuusu) se pokusí vypracovat kritický nástroj, s jehož pomocí by bylo možno dojít k strukturální definici estetické hodnoty poselství vytvořených pro *střední* publikum. Třetí (Jak číst Steva Canyona) nabídne příklad využití přímé zkušenosti, jak z co možná nejanalytičtější a nejdůkladnější četby jednoho pokračování komiksu se dá vytěžit soustava problémů, která zahrne veškeré pole masových prostředků a zároveň přinese i metodologickou definici různých typů rešerše. Druhá část knížky se zabývá „postavami“ jakožto modely chování, od mýtů s funkcí ryze projekční až po uvědomělejší umělecké konstrukce, které tím, že nám umožní zaujmout k postavě kritický postoj, vytvoří některé z podmínek vzniku typičnosti a umožní jejich skutečné a opravdové estetické použití.

Třetí oddíl obsahuje diskusní příspěvky k problémům souvisejícím s vizuálními a zvukovými prvky naší civilizace, která není jen civilizací vizuálnosti, ale i hluku. V podstatě půjde o náčrty jednotlivých případů, návrhy na skupinové rešerše, upřesnění a hypotézy v poloze výchovné a politické. Poslední oddíl shrnuje příležitostné poznámky, články otiskované v novinách a v časopisech, v nichž protiklad mezi skeptiky a těžiteli je přenesen do roviny intuitivní a polemické. Připadalo nám užitečné vzít je rovněž v úvahu, právě proto, že pojednávání masových prostředků je často posouváno do „příležitostné“ roviny, spojováno se sledováním obyčejů a mravů a stimulováno

okrajovými záležitostmi. Nedávno jeden kritik měl našemu článku o konzumní písničce za zlé, že celých pět stránek je v podmiňovacím způsobu. Z hlediska stylistického nás tento rekord sice nijak zvlášť netěší, ale z hlediska metodologického jsou vlastně všechny statě této knihy myšleny v kondicionálu. Jak jsme dávali dohromady ty, které vyšly, a spojovali je se statěmi zatím nevydanými, vůbec jsme se nesrovnalosti nepokoušeli odstranit. Stačí pozměnit hledisko, aby dotyčné problémy nabyly nového vzhledu a zpochybnily to, co už bylo řečeno. Zabývat se jevy tak úzce spojenými s každodenností obnáší riziko, že okamžitě po definování nějakého faktu a jeho následků se objeví zcela nový jev, který bude předchodí diagnózu popírat, takže nakonec vznikne řetěz domněnek v podobě hypotetických sylogismů, v nichž první a druhá premisa jsou v konjunktivu a závěr v kondicionálu. Jedinou společnou myšlenkou těchto článků je to, že dnes prostě není možné vypracovat, jak se o to kdosi pokusil, „Theorie der Massenmedien“. Bylo by to totéž jako pokusit se o „teorii příštího týdne“.

Právě proto, že není možné tyto jevy vměstnat do jedné společné teoretické formule, je třeba učinit z nich předměty rešerše, která by je podrobila všem možným prověrkám a hlavně se nebála použít „rafinovaných“ nástrojů na předměty „nízkeho původu“. Jednou z námitek, které postihují takovéto snahy (a které postihly i některé z článků v této knize), je totiž ta, že byl uveden do chodu přehnaně velký kulturní aparát kvůli věcem tak málo důležitým, jako jsou komiksy se Supermanem nebo písnička zpívaná Ritou Pavone. Právě součet podobných maličkostí, které doprovázejí náš každodenní život, však zakládá nejnápadnější kulturní jev civilizace, v níž chtě nechtě musíme pracovat a žít. V okamžiku, kdy přivolíme k tomu, aby se toto poselství stalo předmětem kritické úvahy, přestávají



existovat nástroje přiměřené a nepřiměřené a je třeba pojednávat je všechny s maximální pozorností.

Tato námitka je ostatně už zastaralá a připomíná doby a osoby, které za vědu hodnou jejich zájmu považovaly jen tu, jež se zabývala tím, čeho se nedotkne čas (což jsou nebeské sféry nebo *quidditates*), a rešerši věnovanou něčemu, co čas napadá a ničí, považovali za podřadnou záležitost. Tak došlo k tomu, že poznání nebylo měřeno kvalitou metody, ale kvalitou objektu.

A právě také z tohoto důvodu, abychom uvedli pojednání o „maličkostech“, které nemají svou historii, neodoláme pokušení krýt se odvoláním na historii a vypůjčit si pár vět od někoho, kdo zabývat se „záležitostmi skrovnými a nízkými“ nepovažoval za nic nedůstojného. „Je velice urážlivá lež,“ napsal Leonardo, „která by sice správně mluvila o záležitostech Boha, odnímalá však půvab jeho božství, a naopak je vynikající pravda, která tím, že maličkosti chválí, činí je ušlechtilými, a je sama o sobě natolik vynikající, že rozložili se nad záležitostmi skrovnými a nízkými, pak zcela jasně překoná nejistoty a lži rozložené nad řečmi okázalými a převysokými... Tobě však, jenž sny žiješ, se zamlouvají spíše důvody sofistické s podvody, jaké se při hře s koulí dějí, to, co je velké a nejisté, spíše než to, co je jisté a přirozené a neumístěné příliš vysoko.“



Už jen poslední poznámku, která by pouze potvrdila „kondicionál“ těchto rešerší a tušení, že bude třeba neustále je přepracovávat. Knihu bychom rádi věnovali kritikům, které jsme tak zběžně pojmenovali skeptiky a apokalyptiky. Bez jejich nespravedlivých, stranických, neurotických a zoufalých obžalovacích řečí bychom nedokázali

vypracovat tři čtvrtiny myšlenek, které s nimi sdílíme, a žádný z nás by si možná nevšiml, že problém masové kultury se nás tak hluboko dotýká, právě proto, že je výrazem rozporů naší civilizace.

Milán, leden 1964

---

**VYSOKÁ,  
STŘEDNÍ,  
NÍZKÁ**

# Masová kultura a „úrovně kultury“

„Když došlo na písmo, řekl Theut: ‚Tato věda, ó králi, učiní Egypťany 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, aby-  
 chom si uvědomili, jak se každá modifikace kulturních  
 nástrojů během historie lidstva předvádí coby hluboká kri-  
 ze předcházejícího „kulturního modelu“ a že její skutečný  
 dopad nepochopíme, nevezmeme-li v úvahu, že nové ná-  
 stroje budou používány v kontextu lidstva hluboce po-  
 změněného jak příčinami, které tyto nástroje vyvolaly  
 v život, tak jejich použitím. Vynález písma rekonstruova-  
 ný 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 typic-  
 kého 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 poměří 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 dis-  
 kutovat tak, že vyjdeme z historického a zároveň antro-  
 pologicko-kulturního přijetí faktu, že s příchodem průmyslo-  
 vé 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 Pellizziho, *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 Manningem Whitem, Glencoe 1960.

rešerše 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. Týž 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 nejrůznější 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 MacDonaldivy 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, nepříjde de facto o veškerou svou sílu, nebo nenabude nějaké nové funkce? A není to pak funkce fatálně negativní, která pod nátěrem 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 ocelářští, 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 masmédiím, je napsán rozvážný 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 stylegmat 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 mccarthistickou 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 zbabví 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 ohroublost 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 stejné kulturní možnosti.<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 nejtypičtějším a nejnapádnějším 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 jakékoliv 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 obyčeje 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 zánícením 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 Georgese 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 odbývají 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 rámeček tradičních mytologií.<sup>18</sup>

Občana moderní země, který si v jednom a témže 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 rozhlasu, 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 stejně 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>19</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 starověké 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 přeceňování 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 uveďme zároveň s knihou Mannucciho i knihu Adriana Bellotta *La televisione inutile*, Milán, Comunità 1962, a některé naše články, jako *Verso una civiltà dela 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 zá-  
bavné, které by jen stěží někdo mohl označit za pozitivní  
(erotické komiksy, přenosy boxu, televizní kvízy využíva-  
jící sadistických instinktů publika), bývá slyšet odpověď,  
že co je svět světem, davy milovaly *circenses* a že ve  
změněných podmínkách produkce a šíření produktů je při-  
rozené, 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 ná-  
rodní 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 hod-  
notných děl v původním rozsahu za nízkou cenu a ve vel-  
kých nákladech, pak je to důkaz, že šíření „digestů“ v po-  
slední 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 komuni-  
kačních technik pro uvědomění alžírského národa. Viz rovněž esej Clau-  
da Brémonda, *Les communications de masse dans les pays en voie de dé-  
veloppement*, v cit. díle *Communications*. Pochopitelně je třeba mít na pa-  
měti 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 roz-  
vojových oblastech pouze prostředky audiovizuální komunikace mohou  
překonat analfabetismus, jinak během několika málo let neporazitelný.

g) Je sice pravda, že příliš intenzivní šíření i těch nejhodnotnějších 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 vystavené 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 doba jen dobou obrovských totalitárních šílenství, ale i velkých 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 zřídkakdy 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 veder k tomu, aby jej často měnil za nový. Z toho pak vyplývají akulturní rysy výrobků a nevyhnutelný „vztah mez

<sup>24</sup> Srv. obecně rešerše Gilla Dorflese v knize *Le oscillazioni del gusto* Milán, Lericci 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 „výrobců 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 pseudomarkxistickými. 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. Ocítáme 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 nevyloučil 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 modalitě 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 rozdílům třídním. To je zcela jasné. Vkus *high brow* není nezbytně vkusem vládnoucích společenských tříd, dochází k podivným konvergencím, anglické královně se zamlouvá malířské dílo Annigonioho, 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 profesoři 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 vděčí za svůj obrovský úspěch právě tomu, co osvětlil MacDonald ve své analýze Hemingwayova *Starce a moře*, šíření stylegmat 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 stylemat z roviny vyšší do nižší neznamená nutně, že tato stylemata 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 chápáný 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 Einsteiny 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 úrovní 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.

Opakují, 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 jedině začneme-li diferenciaci úrovní 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 jedině budeme-li si vědomi toho, že konzument komiksů je občan, který se hodlá pobavit s pomocí stylistické 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 vyzrálých konzumentů uskutečňuje už „de facto“. Kulturně založený člověk, který v určitou dobu poslouchá Bacha, si jindy může pustit rádio a rytmitizovat 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-společenské 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 zmíenkou 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 rešerše 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 zápleтка (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 vtipného 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 oprávněně a produktivně, 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 nejvzdělanější 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 typ“ 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 zába-  
vy a nemít přitom dojem, že se spouští.

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

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

Neboli: Beethovenova Pátá není banalizována nahráv-  
kou 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 slo-  
žitě formy neumožní aspoň vedlejší cestou dorazit k vy-  
užití formativní vitality, kterou umělecké dílo nutně pro-  
kazuje i ve svých nej povrchnějších aspektech.<sup>36</sup> Naproti  
tomu bude třeba zjistit, zdali produkty vyrobené pro pou-  
hou zábavu právě konzumování v rafinovanější poloze ne-  
obdaňuje svévolnými významy, nebo zdali v nich nena-  
chází hodnoty složitější, než de facto uvádějí do pohybu.  
Dále bude muset následovat analýza teoretických a prak-  
tických 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 střihu 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 naprosté 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



a způsob jejich konzumování, kulturní kontext, v němž se nacházejí, a na politickou či společenskou základnu, která jim uděluje povahu a vymezuje funkci.

<sup>37</sup> Zde se rešerše pochopitelně rozšiřuje a zahrnuje i demystifikaci ideologických podkladů, sociologickou anketu na různých úrovních atd. Upozorňovali jsme už na článek Lyla Shannona o politických kořenech komiksu Little Orphan Annie, v téže rovině rešerše viz v *Mass Culture* článek Christophera La Fargea *Mickey Spillane and his Bloody Hammer* (akční detektivka a McCarthyho antikomunismus) a S. I. Hayakawy o textech k písničkám: zde je rovněž na místě upozornit na rešerši o stylisticko-psychologicko-ideologických aspektech hudby a textů italských písniček M. L. Straniera, S. Liberoviciho, E. Jony a G. De Marii, *Le canzoni della cattiva coscienza*, Milán, Bompiani 1964. Historicko-stylisticko-sociologickou analýzou ženských časopisů se zabývá Evelyn Sullerotová v knize *La presse feminine*, Paříž, Colin 1963. Aspekty pozitivními (spojením grafického znaku, ideologického obsahu a kulturního povědomí) se zabývá kritika v mnoha denících a týdenících, zvláště u příležitosti publikace knih Julesa Feiffera *Snadný komplex a Passionella* (srv. naši předmluvu k prvnímu svazku, věnovanou protitradičnímu zaměření těchto komiksů). Srv. dále v této knize kapitulu *Jak číst Steva Canyona*.

# Struktura nevkusů

Nevkus postihl osud, který Croce naopak považoval za typický pro umění: každý dobře ví, co to je, nebojí se na něj ukázat a mluvit o něm, nikdo jej však nedokáže přesně vymežit a definovat. A definovat jej je do té míry nsnadné, že ani při pokusu o jeho rozpoznání se neuchylujeme k paradigmatu, ale naopak k soudu *spoudaioi*, znalců, neboli osob, které mají vkus, a s pomocí jejich postoje se pak v daném rámci obyčejů a mravů pokoušíme dobrý nebo špatný vkus definovat.

Takové rozpoznání bývá často instinktivní, vychází z podrážděné reakce vůči nějaké příliš zjevné disproporci, něčemu zcela nemístnému, jako je zelená kravata k modrému obleku, nebo hloupá poznámka v nevhodném prostředí (nevkus v rovině zvyklostí se tak mění v nedostatek taktu a nezapnlost), či nadnesený výraz nezdůvodněný situací: „Srdce Ludvíka XVI. pod krajkami košile bušilo tak zběsile, že to bylo vidět... Johana byla sice raněna (ve své pýše), zadržovala však krev, jak to dělá šípem raněný gepard...“ (obě věty jsou převzaty ze starého italského překladu Dumase). V těchto případech je nevkus pocíťován jako ztráta míry, i když není vůbec snadné zásady této „míry“ nějak vymežit a uvědomit si, že se mění s dobou a od civilizace k civilizaci.

Na druhé straně může být něco instinktivně nevkusnějšího než sousoší na milánském Monumentálním hřbitově? Jenže jak nařknout z nemírnosti korektní napodobeniny Canovy zobrazující Bolest, Slitování, Slávu nebo Zapo-

menutí? Formálně jim nedostatek míry vytýkat nemůžeme. Jestliže však v objektu míra je, pak nemírnost bude záležitostí historickou (napodobovat Canovu v polovině 20. století znamená ztrátu míry) nebo okolností (předmět se nachází na nepravém místě: platí to však pro sochu zobrazující Bolest, když stojí na hřbitově?), nebo bude třeba nemístné, a zde se možná už přece jen blížíme k jádru problému, předepisovat pozůstalým s pomocí sochy, jak velkou bolest mají pociťovat a jak ji mají vyjadřovat, místo aby to, jak své skutečné city a pocity vysloví, bylo ponecháno jejich vlastnímu vkusu a náladě.

Díky této poslední myšlence jsme se přece jen o něco přiblížili k definici nevkusy, která se zdá být věrohodnější a ponechává stranou odkaz na míru a místo (jenom však zdánlivě, k tomu se vrátíme v následujících odstavcích): nevkus v umění záleží v prefabrikaci a vnucení efektu konzumentu.

Německá kultura, nejspíš aby od sebe odehnala fantom, který na ni doléhal velice zblízka, se vypracování definice tohoto jevu věnovala s mnohem větší důsledností a shrnula ji pod pojem kýče (Kitch). Tento nepřeložitelný výraz je tak přesný, že jej převzaly i jiné jazyky.<sup>1</sup>

<sup>1</sup> Ludwig Giesz v knize *Phaenomenologie des Kitches*, Rothe Verlag, Heidelberg 1960, předkládá několik etymologií tohoto výrazu. Podle první by měl pocházet z druhé poloviny 19. století, když američtí turisté chtěli v Mnichově koupit obrazy lacino, a proto žádali skicu (*sketch*). Odtud pak měl vzejít německý výraz pro hrubý umělecký brak určený kupcům dychtícím po snadných estetických zážitcích. V meklemburském nářečí však už dávno předtím existovalo sloveso *kitschen*, které znamená „sbírat bláto na ulici“, s dalším významem „falšovat nábytek, aby vypadal jako starožitný“. „*Verkitschen*“ pak znamená „lacino prodávat“.

## Stylistika kýče

„Zdálky cosi šeptá moře a v nastalém tichu se něžný vánek opírá do tuhých listů. Matný hedvábný šat, vyšívávaný slonovinovou bělí a zlatem, se vlní kolem jejích údů a ponechává odhalený jen něžný ohebný krk, na němž spočívají copy barvy prudké jak sám oheň. V pokoji, kde Brunhilda často sama prodlávala, se dosud nesvítilo – štíhlé palmy se tu tyčily jako fantastické temné stíny vzácných čínských váz, veprostřed se jako fantomy bělala mramorová těla antických soch a na stěnách bylo možno jen stěží zahlédnout obrazy v širokých zlacených rámech s tlumenými odlesky. Brunhilda seděla u klavíru a nechala své ruce klouzat po klávesnici, ponořená do sladkých fantazií. ‚Largo‘ znělo jako temné hledání čehosi neznámého, připomínalo závoje mlh, jež se trhají nad doutnajícím popelem a vítr je kamsi unáší, víří v podivných cárech, odehnány od plamene, jenž přišel o svou podstatu. Melodie pomalu majestátně narůstala, propukala do mocných akordů a vracela se k sobě samé prosebnými a okouzlenými a jako andělské kůry nevýslovně sladkými dětskými hlásky, jež šepotaly nad nočními hvězdy a nad osamělými rozlehlými stržemi, rudými jak sama krev a plnými antických stél, a splétaly se do sebe nad opuštěnými venkovskými hřbitůvky. Jasem zalité louky se rozvírají, jara si pohrávají s hbitými, veselými postavami, a tam, kam se má dostavit podzim, se usadila staříčká zlá žena, kolem níž nezůstane na stromě list. Přichází zima, velicí třípytní andělé se nohou nedotýkají sněhu, z výše nebes se sklánějí nad naslouchajícími pastýři a chystají se zpěvem oslavit své bájně betlémské děťátko.

Nebeské kouzlo, nasycené tajemstvím svatých Vánoc, tká cosi kolem zimní strže, jež dříme v hlubokém poklidu, jako by kdosi už dlouho hrál na harfu, zmámen hlu-

kem dne, jako by samotné tajemství smutku pělo svĕj božský pŕvot. A venku noĉnĕ vĕnek dotekem svĕjch něžnĕjch prstŕ laskĕ zlatĕ dŕm a hvĕzdy bloudĕ zimnĕ nocĕ.“

Tento ŕryvek je zlomyslnĕ *pastiche* Walthera Killyho<sup>2</sup> z textŕ ťesti německĕch autorŕ. Pĕt z nich jsou znĕmĕ vĕrobci konzumnĕho literĕrnĕho zboŕj, outsiderem, kterĕj je k nim pŕipojen, je bohuťel Rilke. Killy poznamenĕvĕ, ťe pŕvotnĕ texty jsou v jeho textu jen tĕťko k nalezenĕ, protoťe trvalĕm charakteristickĕm rysem vťech je snaha dosĕhnout efektu v oblasti citŕ, vlastnĕ nabĕdnout cit ŕŕ vyhotovenĕ a komentovanĕ, pŕipravenĕ k pouŕitĕ, takťe objektivnĕ obsah toho, co se dĕje (Noĉnĕ vĕtr? Dĕvĕce u klavĕru? Zrozenĕ Vykupitele?), nenĕ zdaleka tak dŕleťitĕ, jako zĕkladnĕ *Stimmung*. V podstatĕ jde pŕedevťm o vytvoŕenĕ poetickĕ atmosfĕry a k dosaťenĕ tohoto cĕle vťichni autoŕi pouŕivajĕ prvku ŕŕ pŕedem obdaŕenĕch poetickou fĕmou, nebo tĕch, kterĕ samy o sobĕ dokĕzĕ vyvolat citovĕ pohnutĕ (vĕtr, noc, moŕe atp.). Zĕroveň vťak tito autoŕi tak docela evokativnĕ moci jednotlivĕch slov nedŕvĕřujĕ a vybavujĕ je a obklopujĕ slovy dalťmĕ, aby vŕslednĕ efekt, kdyby se tŕeba vytratil, zopakovala a tĕm jej zaruĕila. Ticho, v nĕmť moŕe ťepotĕ, musĕ bĕt tudĕť pro jistotu „oĕarovanĕ“ a nestaĕĕ, aby prsty vĕtru byly něžnĕ, musĕ taky „laskat“, a dŕm, nad nĕmť bloudĕ hvĕzdy, musĕ bĕt „zlatĕ“.

Nehledĕ na opakovĕnĕ, iterativnost stimulu, Killy zdŕraznĕje i to, ťe tento stimulu je navĕc zastupitelnĕ, coť by mohlo bĕt chĕpĕno rovnĕť jako redundance neboli nadbyteĕnost. Prĕvĕ uvedenĕ ŕryvek nese vťechny znaky redun-

<sup>2</sup> Walther Killy, *Deutscher Kitsch*, Vandenhock & Ruprecht, Göttingen 1962. Killy uspořĕdal jakousi antologii charakteristickĕch ŕryvkŕ rŕznĕch německĕch autorŕ. Jsou to tak, jak jdou po sobĕ, Werner Jansen, Nataly von Eschtruthovĕ, Reinhold Muschler, Agnes Güntherovĕ, Rainer Maria Rilke a Nathanael Jürger.

dantního poselství, jeden stimul s pomocí kumulace a opakování podpírá druhý, neboť podle dávné lyrické tradice stimul podléhá opotřebování, a jelikož by se taky mohl úplně vytrazit, je třeba jej v odlišné podobě zopakovat.

Slovesa (šepotá, plyne, klouže, bloudí) přispívají k „plynulosti“ textu, a ta je zase zárukou jeho „lyričnosti“; v každé z fází textu převládne okamžitý efekt, předurčený vytrazit se ve fázi následující (která jej díky bohu re-integruje).

Killy připomíná, jak i velcí básníci, jako třeba Goethe, podléhali nutnosti uchýlit se k lyrické evokaci tím, že do proudu vyprávění zařadili dejme tomu verše ve snaze ozřejmit důležitý moment příběhu, který by vyprávění, budované logickými postupy, nedokázalo plně vyslovit. V kýči však změna registru nemá funkci poznávací, je tu jen od toho, aby posílila citový stimul, takže zařazování epizod do textu se nakonec stane normou.

Kýč se člení jako každé jiné umělecké sdělení, jehož cílem není strhnout čtenáře do dobrodružství aktivního poznání, ale násilím jej přinutit, aby se podrobil efektu – v domnění, že v tomto zážitku tkví podstata estetického použití – a tím se z něj stává jakási umělecká lež, nebo, jak říká Hermann Broch, „neduh hodnotového systému umění... zlomyslnost obecné lži života“.<sup>3</sup>

Kýč coby lehce stravitelný *Ersatz* umění se logicky nabízí jako ideální strava pro lenivé publikum, které by rádo přilnulo k ideálům krásy a samo sebe přesvědčilo, že jich užívá, aniž by marnilo energii v nějakých nesnázích. Killy mluví o kýči jako o typickém postoji, který má svůj původ v maloměšťáctví, jako o prostředku, jak se lehce kulturně prosadit u publika, které si namlouvá, že konzum-

<sup>3</sup> Hermann Broch, *Einige Bemerkungen zum Problem des Kitsches, v Dichten und Erkennen (Essays, I, Zürich 1955).*

muje originální zobrazení světa, zatímco ve skutečnosti se těší pouze druhotnou imitací prvotní síly obrazů.

V tomto ohledu se Killy ztotožňuje s celou jednou kritickou tradicí, která se z Německa rozšířila do anglosaských zemí a na základě uvedené definice ztotožňuje kýč s nejnápadnější podobou kultury masové a kultury „střední“ a v každém případě kultury konzumní.

Na druhé straně Broch vyslovuje podezření, že bez kapky kýče nemůže existovat žádné umění, a Killy si klade otázku, zdali falešné zobrazení, jak je kýč nabízí, je opravdu a jediné lež, neukájí-li také neuhasitelnou potřebu iluze, již v sobě člověk chová. A když definuje kýč jako nevlastní dítě umění, budí v nás podezření, že pro dialektiku uměleckého života a osudu umění ve společnosti je toto nevlastní dítě nezbytné, protože *produkuje efekty* právě v těch okamžicích, kdy se jeho konzumenti opravdu chtějí *těšit efekty*, místo aby se angažovali v mnohem obtížnější a nedostupnější operaci estetického užívání toho, co je složité a zodpovědné. V podobných argumentech je však pokaždé přítomno ahistorické pojetí umění a opravdu stačí připomenout si funkci, již umění zastávalo v jiných historických kontextech, abychom si uvědomili, že usiluje-li nějaké dílo o efekt, pak to ještě vůbec neznamená, že by muselo být kvůli tomu vyřazeno z umění. V řecké kulturní perspektivě umění mělo například funkci vyvolávat psychologické efekty, a taková byla i role hudby a tragédie, pokud můžeme věřit Aristotelovi. Že pak je možné v tomto rámci najít další význam pojmu estetické potěchy, chápané jako ocenění formy, s jejíž pomocí k efektu dochází, to je jiná záležitost. Zůstává faktem, že v určitých společnostech se umění tak hluboce integruje s každodenním životem, že jeho prvotní funkcí se stává stimulování určitých reakcí herních, náboženských a erotických, a ty pak musí ovšem stimulovat

jaksepatří. Nanejvýš by bylo možné na druhém místě hodnotit, „do jaké míry jaksepatří“, prvotní funkcí však stimulování reakcí v každém případě zůstane.

Stimulování efektu se stává klíčem v takovém kulturním kontextu, kde umění je naopak nazíráno ne jako *technika inherentní celé řadě různých operací* (což je pojetí řecké a středověké), *ale jako forma poznání realizovaná skrze formativnost, která nemá jiný cíl než sebe samu a která umožňuje nestrannou kontemplaci*. V tomto případě pak jakákoliv operace, která s pomocí uměleckých prostředků usiluje o dosažení heteronomních cílů, je zahrnuta pod mnohem obecnější paragraf *uměleckosti*, která se sice uskutečňuje v různých podobách, již však nemůžeme zaměňovat s uměním. Uměleckou dovedností může být způsob, jímž učiním chutnější nějakou lahůdku, ale lahůdka, výsledek této uměleckosti, nebude uměním v ušlechtilém smyslu toho slova, protože není konzumovatelné jen pro pouhou potěchu z formování, které se v něm projevuje, ale hlavně pro jeho chuť.<sup>4</sup>

Co nás však nyní opravňuje k tomu, abychom tvrdili,

<sup>4</sup> Luigi Pareyson v kratičkém eseji *I teorici dell' Ersatz*, otištěném v *De Homine*, 5–6, 1963, přejímá teorie vyslovené už ve své *Estetica* a polemizuje se samozřejmým uznáváním „konzumovatelnosti“ uměleckého produktu, rozlišuje uměleckost povšechnou, jež prostupuje veškeré lidské počínání, od umění jakožto „vrcholu a plnosti“ tohoto postoje, „normy a modelu“, výchovy vkusu, návrhu nových způsobů tvorby, záměrné operace, kdy se tvoří pro tvorbu samotnou. Produkce kulturního průmyslu by pak byly pouhými projevy uměleckosti a jako takové podrobny konzumování a opotřebování. Pareyson pochopitelně (jak to ostatně dokládá i kontext jeho estetické teorie) nechce definovat jakožto záležitost pouhé uměleckosti ta umělecká díla, která na základě určité poetiky nebo obecné tendence určité historické epochy záměrně usilují o heteronomní (pedagogické, politické nebo utilitaristické) cíle: v těchto případech dochází k umění v míře, v jaké umělec dotyčný návrh vyřeší ve formativním projektu, který je inherentní dílu a dílo, i když usiluje o něco docela jiného, se pak specifikuje jako tvorba sama o sobě.



že objekt, v němž se projevuje uměleckost usilující o heteronomní cíle, je tak či onak *výrazem nevkusů*?

Ženský oděv, který s řemeslnou dovedností dokáže zdůraznit půvaby osoby, která si jej oblékla, není produktem nevkusů (stane se jím teprve, jestliže pozornost toho, kdo se na dotyčnou ženu dívá, se obrací výlučně k jejím nejnápadnějším aspektům, neboť v tom případě šaty nezdůrazňují její krásu jako celek, vychylují její osobnost z rovnováhy a činí z ní pouhý suport jednoho tělesného aspektu). Jestliže tedy úsilí o efekt nestačí samo o sobě vymezit kýč, pak tu musí být ještě něco dalšího, co by to mělo dokázat. A to právě objevíme uvnitř Killyho analýzy, budeme-li mít na paměti, že úryvek, jímž se zabývá, se všemožně snaží budit dojem umění. A jako umělecké dílo se chce prezentovat právě tím, jak ostentativně používá výrazových způsobů, které jsme si tradičně navykli nacházet v uměleckých dílech jako takových tradicích potvrzených. *Uvedený úryvek je kýč nejenom proto, že stimuluje citové efekty, ale protože neustále čtenáři vnucuje myšlenku, že těší-li se těmito efekty, zdokonaluje si svou výsadní estetickou zkušenost.*

Takže k charakterizaci uvedeného úryvku coby kýče nepřispívají jenom faktory lingvistické, uložené uvnitř poselství, ale i úmysl, s nímž jej autor „prodává“ publiku, a rovněž úmysl, s nímž k dílu přistupuje publikum. Pak má ovšem pravdu Broch, když připomíná, že kýč se ani tak netýká umění, jako životního postoje a chování, protože kýč by nemohl prosperovat, kdyby neexistoval *Kitsch-Mensch*, který takovou formu lži potřebuje, aby se v ní mohl najít. Konzumování kýče by se pak rázem objevilo v celé své negativní síle jakožto neustálá mystifikace, útěk od zodpovědnosti, kterou zkušenost s uměním naopak ukládá, jak to tvrdil teolog Egenter. Otec Lži podle něho používá kýče k tomu, aby odvrátil masy od spásy,

pro jeho schopnost mystifikovat, lichotit a utěšovat jej totiž považuje za účinnější než pohoršení, které nárazem své negující energie jednou provždy probudí morální obranschopnost ctnostných osob.<sup>5</sup>

### *Kýč a masová kultura*

Teprve když definici kýče ozřejmíme jako *komunikaci, která směřuje k vyvolání efektu*, dokážeme pochopit, jak spontánní bylo ztotožnění kýče s masovou kulturou, stačilo totiž vztah mezi kulturou „vyšší“ a kulturou masovou nazírat jako dialektiku mezi avantgardou a kýčem.

Kulturní průmysl, který se zaměřuje na nerozlišenou masu konzumentů, většinou vzdálenou složitosti specializovaného kulturního života, chce prodávat *efekty už hotové a zabalené* a spolu s výrobkem předepisovat i způsob jeho použití, s poselstvím i reakcí, kterou má vyvolat. V předmluvě k této knize jsme uvedli názvy prvních lidových tisků z 16. století, v nichž technika emotivního stimulu je nejdůležitějším a neodmyslitelným rysem, s jehož pomocí se tento lidový výrobek snaží přizpůsobit senzibilitě středního publika a stimulovat v něm komerční požadavek: od názvu lidového tisku k titulu v novinách se postup v ničem nemění, lidová četba tuto techniku jen zdokonaluje a romance minulého století o nic jiného neusiluje. Z toho vyplývá, že jestliže kultura střední a lidová (obě už na úrovních více či méně industrializovaných, a stále víc shora) už neprodávají umělecká díla, ale jeho efekty, umělci jsou v reakci na tuto skutečnost stále více puzeni k tomu, aby trvali na opaku: nechťejí už předklá-

<sup>5</sup> R. Egenter, *Kitsch und Christenleben*, Ettal 1950 (cit. z Giesze).

dat efekty a nechtějí se zajímat o dílo, ale o *postup, který k dílu vede*.

V jedné své šťastně volené formulaci Clement Greenberg tvrdí, že zatímco avantgarda (kterou chápe obecně jako umění ve funkci objevů a vynálezů) *napodobuje napodobování*, kýč (chápaný jako masová kultura) *napodobuje efekt napodobení*. Picasso maluje příčiny možného efektu, barvotiskový malíř jako Repin (miláček oficiální sovětské kultury ve stalinském období) maluje výsledek možné příčiny, avantgarda při tvorbě umění ozřejmuje postupy vedoucí k vytvoření díla a povyšuje je na objekty svého diskursu, kýč ozřejmuje reakce, které má vyvolat a za cíl svého počínání si volí emotivní reakci uživatele díla.<sup>6</sup> Takováto definice v podstatě navazuje na názor převzatý moderní kritikou, že poezie od romantiků až dodneška se postupně a stále více stávala diskursem o poezii a o jejích možnostech, díky čemuž se dnes poetiky zdají být důležitější než dílo samo, které pak není ničím jiným než neustálým diskursem o své vlastní poetice a ještě výstižněji řečeno poetikou sebe samého.<sup>7</sup>

V Greenbergovi však nenajdeme plné pochopení skutečnosti, že kýč nevzniká jako následek toho, že kultura elity se zvedá na úroveň stále nedostupnější, proces je totiž přesně opačný. Průmysl vyrábějící konzumní kulturu zaměřenou na vyvolávání efektů vzniká, jak jsme zjistili, ještě před vznikem knihtisku. V době, kdy se tato popularizující kultura začíná šířit, umění produkované elitami je stále ještě spojeno s obyčejnou senzibilitou a jazykem

<sup>6</sup> Clement Greenberg, *Avant-garde and Kitsch*, nyní v citované antologii *Mass Culture*.

<sup>7</sup> To je tematika „smrti umění“, o níž jsme se zmínili v eseji *Dvě hypotézy o smrti umění v Il Verri*, č. 8, 1963. Z toho je nyní vidět, jak se i převažující poetiky nad dílem dialekticky spojuje s jevy masové kultury a kulturního průmyslu uvnitř jedné a téže historicko-antropologické situace.

společnosti. A právě jak se průmysl konzumní kultury pomalu stále více prosazuje, díky tomu, že společnost je zaplavena poselstvími stále lehčeji stravitelnými a bez námahy konzumovatelnými, umělců se zmocňuje dojem, že jsou povoláni k něčemu docela jinému. A právě v době, kdy lidové romány uspokojují požadavky úniku a domnělého kulturního pozvednutí publika, kdy se fotografie stává významným nástrojem celebrativních a praktických funkcí, které předtím spočívaly na malířství, umění si začíná vypracovávat program „avantgardy“ (i když tento termín v té době ještě neexistuje). Okamžik krize mnozí kladou zhruba do poloviny minulého století, a je jasné, že když Nadar dokáže vynikajícím způsobem a s vynikajícími výsledky uspokojit měšťáka, který touží po zvěčnění své podoby pro své potomky, impresionistický malíř se může pustit do experimentu *en plein air*, a nemalovat už to, o čem se po ukončení percepce domníváme, že vidíme, ale samotnou proceduru percepce, kdy ve společné interakci s fyzickými jevy světla a hmoty rozvíjíme akt vidění.<sup>8</sup> Není to však náhoda, jestliže problematika poezie o poezii se objevuje už na počátku 19. století: fenomén masové kultury už pár století čeká přede dveřmi, jak o tom jasně svědčí žurnalismus a lidová četba v 18. století, a básníci jsou pravděpodobně, alespoň v tomto případě, také věstci, protože začali hledat řešení, ještě než krize propukla naplno.

<sup>8</sup> V článku *Salon del 1859* Baudelaire vyslovuje svou nelibost nad požadavkem fotografie nahradit umění a nabádá fotografy, aby se věnovali utilitárnímu záznamu a nechtěli si uzurpovat vládu nad představitostí. Je to však umění, kdo nabádá průmysl, aby nevstupoval na jeho území, nebo je to průmysl, kdo má umění k tomu, aby si pro sebe vybralo území jiné? O Baudelairovi jakožto typickém příkladu umělce zmítaného rozporuplností nové situace viz esej Waltera Benjamina *Baudelaire a Paříž* v knize *Angelus Novus*, Turín, Einaudi 1962.

Kdyby kýč byl, jak jsme to předtím naznačili, pouze sérií poselství, které kulturní průmysl vysílá, aby uspokojil určité požadavky, aniž by je však vydával za umění, nemohl by ovšem existovat dialektický vztah mezi avantgardou a kýčem. Kdosi tvrdil, že považovat masovou kulturu za náhražku umění je nedorozumění, které mění reálnou polohu celé záležitosti. Chápeme-li totiž masové komunikace jako intenzivní cirkulaci poselství, které současná společnost potřebuje šířit z mnoha různých a složitých důvodů a cílů, v nichž ukojení požadavků vkusu je na posledním místě, nedokážeme pak už objevit žádný vztah a žádný pohoršlivý rozpor mezi uměním a rozhlasovým vysíláním zpráv, reklamním přesvědčováním, dopravními značkami a interviewy s předsedou vlády v televizi.<sup>9</sup> Podobných nedorozumění se ovšem dopouštějí také ti, kdož chtějí například vypracovat „estetiku“ televize, aniž by rozlišovali mezi televizí jako povšechným prostředkem informací, *službou*, a mezi televizí jako specifickým prostředkem komunikace s uměleckými záměry. Jaký má

<sup>9</sup> Srv. Gerhart D. Wiebe, *Culture d'élite et communications de masse*, v *Communications* č. 3. Wiebe navrhuje odlišovat charakteristické rysy umění od charakteristických rysů masové komunikace, i když se často zdají být spojeny v jednom produktu, aby bylo možno vypracovat důkladnější metodu průzkumu. Jím vypracovaný pojem masových prostředků se však zdá být docela slušně „těšitelský“: „Jsem v pokušení vyslovit domněnku, že lidové televizní programy se umí zhodit funkce psychologického a společenského regulátoru, což jinými slovy řečeno znamená, že se snaží udržet rovnováhu v prostředí, které je neklidnější víc, než si kdo umí představit... Lidé by u těchto programů nestrávili tolik času, kdyby neuspokojovaly jejich určité potřeby, kdyby nerovnaly to, co bylo pokřiveno, kdyby neukojovaly určité touhy.“ Jakmile se funkce komunikace jednou vymezí na tento způsob, je pak už samozřejmě velice snadné s pomocí tak „přísných kritérií“ jakost a uměleckost výrobku posoudit. Což zároveň znamená, že ideologie „těšitelů“ je povšechná stejně jako ideologie „skeptiků“, jenom navíc nedotčená problematickým vědomím.

smysl určovat, zdali emotivní efekt byl vyvolán něčím vkusným nebo nevkusným, jde-li o dopravní značku nebo reklamní plakát, který má kupujícího přimět k určité volbě? Problém je v něčem docela jiném: v případě reklamní tabule v morálce, ekonomii a politice (jde o oprávněnost psychologického nátlaku vyvíjeného kvůli profitu), v případě dopravní značky jde o problém občanský a pedagogický (nezbytnost použít psychologického nátlaku kvůli něčemu, co schvaluje celá společnost a což je nezbytné vzhledem k psychickému stavu řidiče, který je méně citlivý na popudy v rovině racionální a snáze stimulovatelný v rovině emotivní).

Má-li být problém masové komunikace řešen rovněž a hlavně z těchto hledisek, odhlížejících od hodnocení estetického, pak problém dialektického vztahu mezi avantgardou a kýčem opravdu existuje a je uložen dosti hluboko. Nejde totiž jen o to, že avantgarda vzniká jako reakce na šíření kýče, ale i kýč se obnovuje a daří se mu díky tomu, že neustále těžší z objevů avantgardy. Avantgarda na jedné straně tím, že proti své vůli funguje jako projekční kancelář kulturního průmyslu, reaguje na tuto skutečnost tak, že se snaží neustále vypracovávat nové podvratné návrhy – a to je problém, týkající se osudu a funkce avantgardy v současném světě – zatímco průmysl konzumní kultury, stimulovaný návrhy avantgardy, pokračuje dál ve svém díle mediace, šíření a adaptace, a neustále v komercializovatelné poloze znova a znova předepisuje, jak tváří v tvář tvorbě, která nás původně měla přivést jen k úvaze o svých *příčinách*, v sobě vyvolat a zakoušet náležitý efekt.

Antropologická situace masové kultury se tak vykresluje jako neustálá dialektika mezi inovačními návrhy a prověřujícími a schvalujícími adaptacemi, přičemž ty první jsou neustále zrazované druhými, a to většinou publika,

kteřé užívá těch druhých v domněnání, že tak získává přístup k použití prvňích.

## *Midcult*

Dialektika strnule vytyčená v těchto termínech však celou záležitost příliš zjednodušuje. Jakkoliv se teoreticky formulace problému zdá být přesvědčivá, prozkoumejme si prakticky, jak se věci mají, na několika konkrétních případech. Vezměme si nejnižší polohu masové kultury, výrobu hřbitovňích lucerniček, porcelánových námořníčků nebo odalisek, dobrodružňích komiksů, detektivek nebo druhořadých kovbojek. V tomto případě máme poselství, které usiluje o efekt (vzrušení, únik, smutek, radost a tak podobně) a přebírá formativní postupy umění, nejčastěji, jde-li o autory řemeslně zdatné, si z kultury vypůjčí prvky nové a řešení co nejméně použitá; v následující kapitole (*Jak číst Steva Canyona*) uvidíme, jak kreslíř velice komerčních komiksů dokáže těžit z těch nejdůmyslnějších filmových technik. To všechno ještě neznamena, že ten, kdo poselství vysílá, vůbec nevyžaduje, aby ten, kdo je přijímá, si je vykládal jako umělecké dílo, a že nechce, aby prvky, které si vypůjčil od umělecké avantgardy, byly samy o sobě rozpoznatelné a použitelné. Používá je, protože je považuje za funkční. I k výrobcí sádrových nebo majolikových odalisek mohou více či méně zmateně dolehnout ozvěny dekadentní tradice a může podlehnout kouzlu archetypů, které od Salomé Beardsleyovy sahají až po Salomé Gustava Moreaua, a může se dokonce domnívat, že tento odkaz je pro jeho zákazníka zřetelný. A zákazník si zase bude moci sošku postavit do jídelny jako důkaz svého kulturního rozmachu a viditelný doklad vlastního vkusu, stimul k zahledění do vlastní domněle

vzdělanosti... Když však Depero čerpá z futuristických postupů pro své plakáty na výrobky campari, nebo když skladatel Timpan Alley si vypůjčí motiv z Beethovenova valčíku *Pro Elišku* a vyrobí z něj roztomilý taneční kousek, pak využití kultivovaného produktu je zaměřeno ke konzumu, který nemá nic společného s estetickou zkušeností a konzument produktu nanejvýš vejde ve styk se stylistickými postupy, které si v sobě sice uchovaly něco z původní noblesy, jejíž původ však vůbec nezná, a oceňuje formální uspořádání, funkční účinnost a prožívá estetický zážitek, který si však nečiní nárok na to, aby nahradil zážitky „vyšší“. A v tomto momentu se problém přesouvá do dalších rovin (meze reklamy, pedagogická nebo společenská funkce tance), problematika kýče je z něj však vyloučena. Jde o produkty pro masu, které mají sice tendence k vyvolávání efektů, neusilují však o to, aby se staly náhražkou umění.

Tuto skutečnost si více či méně zmateně uvědomili i nejbystřejší kritikové masové kultury. Na jedné straně odsunuli „funkční“ produkty mezi jevy, které si nezasluhují analýzu (protože se netýkají estetické problematiky a vzdělaný člověk o ně nemá zájem), a pokusili se naopak vymezit „střední“ rovinu konzumu kultury. Masová kultura nižší úrovně, *masscult*, při vši své banálnosti má pro MacDonalda aspoň hluboké historické oprávnění k existenci, obsahuje nezkrotnou sílu, podobnou síle začínajícího kapitalismu popsaného Marxem a Engelsem, a svou dynamičností strhává třídní přehradu, kulturní tradice, rozdíly vkusu a zavádí sice pochybnou a zavrženíhodnou, ale také demokraticky stejnorodou kulturní pospolitost (zkrátka jde o to, že *masscult* sice čerpá ze standardu a z postupů různých avantgard, ve své neuvážené funkčnosti si však vůbec neklade problém odkazu k vyšší kultuře a neklade jej ani mase konzumentů).



Docela jiný je zato *midcult*, nemanželský potomek *masscultu*, výsledek „korupce vysoké kultury“, který de facto podléhá požadavkům publika stejně jako *masscult*, ale naoko své uživatele zve k výsadnímu a složitému kulturnímu zážitku. Aby nám bylo jasné, co MacDonald myslí *midcultem*, bude třeba sledovat jej při jeho zlomyslné, ale velice účinné analýze Hemingwayova *Starce a moře*.<sup>10</sup>

V Hemingwayově literární produkci se dá vysledovat dialektika mezi avantgardou a kýčem: od období, kdy jeho psaní bylo nástrojem odhalení skutečnosti, k obdobím jiným, kdy totéž psaní se naoko nijak nemění, ve skutečnosti se však podrobuje stravitelnosti požadované „středním“ publikem, které chce konečně mít přístup k provokativnímu spisovateli. MacDonald přináší začátek jedné z prvních Hemingwayových povídek z dvacátých let. Jmenuje se *The Undefeated* a je to příběh „vyřízeného“ toreadora.

„Manuel Garcia vyšel nahoru po schodech až ke kanceláři dona Miguela Retany. Zavazadlo položil na zem a zaklepal na dveře. Nikdo se neozval. Ale jak tam na chodbě stál, cítil, že v místnosti někdo je. Cítil to skrze dveře.“

Je to charakteristický „Hemingwayův styl“. Žádné plýtvání slovy, chování postav zobrazuje situaci. Tak je také uvedeno téma muže u konce s dechem, který se chystá k poslední bitvě. A nyní se podívejme na začátek *Starce a moře*. I zde najdeme muže u konce s dechem, jak se rovněž chystá ke své poslední bitvě.

<sup>10</sup> Srv. *Against the American Grain*, cit. dílo, str. 40–43.

„Byl už starý, vyjížděl sám v loďce na lov do Golfského proudu a teď tomu bylo čtyřiaosmdesát dní, co nechytil jedinou rybu. Prvních čtyřicet dní s ním jezdil chlapec. Ale po čtyřiceti dnech bez úlovku řekli chlapci jeho rodiče, že starý je už dočista a nadobro *salao*, což je nejhorší druh smolaře, a chlapec začal na jejich příkaz jezdit s jiným člunem, který ulovil tři pořádné ryby hned první týden. Chlapec byl smutný, když viděl, jak se starý každý den vrací s prázdnou loďkou, a vždycky mu šel pomoci odnést buď kotouče šňůry nebo hák s bodcem a harpunu a plachtu skasanou kolem stěžně. Plachta byla záplatována pytlí od mouky a svinuta vyhlížela jako vlajka trvalé porážky.“\*

MacDonald poznamenává, že úryvek je napsán ve falešně biblickém stylu, jaký používá rovněž Pearl Bucková ve své knize *Dobrá země* („tento styl podle všeho *mid-brows* neodolatelně přitahuje“), v němž spojka „a“ nahrazuje jiné způsoby interpunkce, aby text nabyl kadence staré epické básně, a postavy jsou od začátku do konce drženy v obecné rovině (Chlapec, Stařec), aby vyvolaly a stvrdily dojem, že to vlastně nejsou obyčejné postavy, ale Obecné Hodnoty – a čtenář že tudíž užívá zážitků a zkušeností na úrovni filozofické, že tu jde o jakousi hlubokou revelaci skutečnosti. Povídka *The Undefeated* má 57 a *Stařec a moře* 140 stránek, čtenář však má dojem, že v první se toho míň říká a víc děje a ve druhé že je tomu naopak. Druhá povídka nejenom že se neustále pohybuje na pokraji falešné obecnosti, ale uvádí v činnost i to, co MacDonald označuje jako „constant editorializing“ (což není nic jiného, než vkládání reklamy na výrobek do výrobku samotného, jak jsme to už zjistili v „milém a roztomilém“ díle Danesa

\* Odeon, Praha 1985. Překlad F. Vrby.

Ugieriho): na jednom místě Hemingway vkládá svému hrdinovi do úst větu „Jsem podivný stařec“ a MacDonald nemilosrdně komentuje: „Pak o tom ale, starče, nemluv a předved' nám to.“ Teď je asi už jasné, co „střední“ čtenář nachází v takové povídce: vnější postupy prvního Hemingwaye (kdy byl ještě nestravitelný a odtažitý), ale rozředené a opakované tak dlouho, dokud nedojde k jejich asimilaci: přecitlivělost Manuela Garcii, muže pronásledovaného nepřízní osudu, napoví čtenáři jeho schopnost vycítit nepřátelskou přítomnost nepostižitelného impresária za dveřmi, neblahý starcův osud má rozcitlivět čtenáře díky tomu, že se před ním mává tak dlouho plachtou loďky, co vypadá jako „vlajka trvalé porážky“ (a je blízkou příbuznou očarovaného ticha a tlumených obrazů v Brunhildině místnosti v prvním úryvku), dokud se jaksepatří nedojme. Náš „střední“ čtenář by si však přesvědčovací schopnosti té plachty, co je zároveň vlajka, nemohl plně uvědomit, kdyby mu tato metafora nepřipomněla metafory podobné, existující v jiných básnických kontextech, vřazené však už napevno do literární tradice. V paměti dojde ke zkratu, vznikne dojem a po něm další, a sice že ten předchozí byl „poetický“, a všechno je v suchu. Čtenář prostě ví, že konzumoval umění a krása že mu pomohla pohlédnout do tváře Pravdě. Hemingway je opravdu autor, který nikoho nezklame a zaslouží si Nobelovu cenu (že ji dostala, říká MacDonald, taky Pearl Bucková, nebude asi náhoda).

Existují zobrazení, v nichž jsou podmínky lidského života zachyceny tak obecně, že to, co se o nich čtenář dozví, se hodí ke všemu a tudíž k ničemu, skutečnost, že informace je převlečena za Estetický Zážitek, jen potvrzuje její základní zfalšovanost, takže člověk si chtě nechtě připomene Brochovy a Egenterovy odkazy na lež a na život na lež zredukovaný. V těchto případech *midcult* na sebe opravdu bere podobu kýče v plném slova smyslu a plní

funkci lichotky, stává se stimulem akritické únikovosti a mění se ve zkomercializovatelnou iluzi.

Při akceptování MacDonalových analýz si však musíme dát pozor na odstíny, které problém právě díky jeho pronikavým odhadům nabírá. Midcult totiž nese některé charakteristické rysy, které se spolu vždycky (jako je tomu v tomto případě) nemusejí snášet. Předešlý úryvek je *midcult*, protože 1) si vypůjčuje postavy od avantgardy a adaptuje si je, aby vyrobil sdělení všem srozumitelné a všemi použitelné, 2) používá těchto postupů, když jsou už známé, rozšířené, použité a *opotřebené*, 3) konstruuje sdělení s cílem vyvolat efekt, 4) prodává je jako Umění, 5) svého konzumenta přesvědčuje, že se prostě setkal s kulturou a že nemá klást další otázky.

Těchto pět podmínek je obsaženo v každém produktu *midcult*, nebo se coby úkladná syntéza soustřeďuje jen v tom, o němž je tu řeč? Schází-li jedna z nich, jde pořád ještě o midcult? Sám MacDonald při odkazech na jiné příklady midcultu jako by váhal mezi různými přístupy, které někdy pokryjí jen jeden, a někdy všech pět zmíněných významů. Tak třeba midcult je i *Revised Standard Version of the Bible*, publikovaná pod záštitou Yale Divinity School, neboli údajně ediční počín, který „ničí jednu z největších památek anglické literatury, bibli krále Jakuba tím, že činí text ‚jasným a smysluplným pro současné čtenářek‘, což je jako rozebrat na kusy Westminster a sestavit z nich Disneyland“. V tomto případě je zcela jasné, že MacDonaldu záleží především na faktu estetickém a vůbec ho nezajímá problém, jak Písmo svaté přiblížit „střednímu“ publiku (což je projekt, který by prostě stačilo považovat za nezbytný, aby se z edičního počínu Yale Divinity School stala záležitost přijatelná a kladná). Tentokrát je midcult ztotožněn s divulgací jako takovou (bod 1), která je sama o sobě špatná.

Midcult, to je také *Klub co měsíc, to kniha*, protože tu vycházejí „střední“ díla à la Pearl Bucková a jako umění je tu nabízeno něco, co je naopak jen vynikající zboží (body 4 a 5). Do midcultu patří Wilderova divadelní hra *Our Town*, využívající charakteristického objevu avantgardy, brechtovského efektu odstupu, a to nikoli k tomu, aby diváka vtáhla do kritického procesu, ale aby mu lichotila a aby ho hypnotizovala (bod 3). Pak se ale produktem midcultu stává i průměrný, střední *design*, který na předměty každodenního použití používá starých objevů Bauhausu (bod 2), a v tomto případě není opravdu jasné, co na tom našemu kritikovi vadí, protože návrháři Bauhausu projektovali právě předměty každodenní potřeby a chtěli, aby pronikly do všech společenských vrstev. Co se designu týče, dalo by se trvat na tom, že v intencích návrhářů dotyčné předměty měly smysl jedině v urbanistickém a společenském kontextu, který by doznal hlubokých proměn, a že jejich realizace jako prostých konzumních předmětů, vyňatých z ideálního kontextu, jejich význam velice ochuzuje. Na MacDonaldu spočívá podezření, že mu vadí především to, že k šíření těchto předmětů vůbec dochází. Dialektiku mezi avantgardou a „středním“ produktem nechápe dost pružně a navíc jednostranně (přechod mezi tím, co je vysoko, a tím, co je veprostřed, je ve znamení trvalé entropie...) a při své argumentaci ani jednou nezapochybuje o „vysokém umění“. Jinými slovy řečeno ani jednou si nepoloží otázku, zdali třeba i některá z avantgardních operací nepostrádá hlubšího historického oprávnění, anebo zdali by se toto oprávnění nemělo hledat právě ve vztahu mezi avantgardou a „střední“ kulturou. Avantgarda, „vyšší“ umění, je pro něho prostě svrchované království hodnot a jsme v pokušení domnívat se, že každý pokus zprostředkovat jeho výsledky se automaticky stává čímsi špatným jen

proto, že „střední“ člověk, občan současné průmyslové civilizace, je už definitivně ztracený člověk a že tvůrčí postupy avantgardy začínají být podezřelé, jakmile je začne chápat víc lidí, takže nakonec nás chtě nechtě napadne, že kritériem hodnoty je pro něho prostě nešíření a nešířitelnost produktu a kritika midcultu jen nebezpečná hra na *in* a *out*, ve které to, co bylo původně vyhrazeno pouze pro *happy few*, a bylo právě proto ceněno a žádáno, musí okamžitě vypadnout se seznamu hodnot.<sup>11</sup> Což ovšem znamená, že snobství nahradí kritický postoj, a sociologie a úslušnost vůči požadavkům mas naruby potlačí vkus a kritické schopnosti kritika, takže je nakonec podmíněn právě tím „středním“ publikem, kterým tak pohrdá, protože sice nemiluje to, co toto publikum, ale zato to nenávidí, takže tak či onak právě ono o jeho postoji rozhoduje, a aristokratický kritik se tak stává obětí své vlastní hry.

Jde o to, že estetickou sociologii konzumu forem překryje snobistická domýšlivost: že způsoby tvoření, exprese a metafory se opotřebovávají, to je jistá věc, kdo však určí, podle jakého kritéria má být práh opotřebování stanoven? Čím to je, že určitá linie automobilu se opotřebuje a vyčerpá? A pro koho? Rozdíl mezi kritickou senzibilitou a snobistickou schválností je pak skoro nezatelný, kritika masové kultury se stává tím nejrafinovanějším produktem masové kultury a rafinovaný člověk, který dělá jen to, co nedělají ostatní, ve skutečnosti čeká, až mu ostatní svou volbou dají „povel“, aby mohl dělat pravý opak. Kritika vkusu ponechaná na pospas individuálním náladám, zálibě jednotlivce, hodnocení obyčejů a mravů

<sup>11</sup> „...jako kdyby se kulturní statky nestávaly něčím negativním právě proto, že jsou jako takové pěstovány“ (T. W. Adorno, *Il carattere di feticcio in musica e il regresso dell' ascolto*, v *Dissonanze*, Milán, Feltrinelli 1959, str. 15).

se promění ve sterilní hru, schopnou obstarat příjemné pocity, ale neschopnou povědět něco o kulturních jevech společnosti jako takové. Vкус a nevкус se stávají kategoriemi velice labilními a při definování funkčnosti poselství, které pravděpodobně v kontextu skupiny nebo celé společnosti má docela jinou funkci, pak mohou taky být k ničemu. Masová společnost je do té míry bohatá determinacemi a možnostmi, že v ní dochází ke hře mediací a vzájemných odkazů mezi kulturou objevující nové hodnoty, kulturou ryze konzumní a kulturou popularizační a zprostředkující, které se jen těžko dají vměstnat do přihrádek krásna nebo kýče.

Nadbytek odsudků zmasovělého vkusu a nepřesvědčivé výzvy k pospolitosti uživatelů ochotných odkrývat tajné a zasuté krásy pouze jim vyhrazeného poselství velkého nebo ineditního umění neponechává prostor pro konzumenta středního (neboli pro každého z nás v okamžiku, kdy jím jsme), který po návratu ze zaměstnání po knize nebo po filmu chce, aby v něm stimulovaly několik základních efektů (mrazení v zádech, smích, dojetí), protože si chce dát do pořádku narušenou rovnováhu svého fyzického či intelektuálního života. Problém vyvážené kulturní komunikace není v tom, aby takováto poselství byla prostě zrušena, ale v tom, aby byla správně dávkována a aby nebyla prodávána a konzumována jako umění. Jak často se však stane, že umělecké poselství není použito jako popud k úniku, jak často dochází k tomu, že popud k úniku není nazírán kriticky a jak často se stane předmětem vědomé úvahy?

Existence pospolitosti konzumentů poselství v masové společnosti předpokládá řadu reakcí, které nejsou zas tak docela snadno preveditelné na jednotný model masového člověka. Psychosociologická rešerše by určitě dokázala tyto odlišnosti zdůvodnit. Analýza struktury poselství obec-

ně, v jeho podobě obvyklé i v jeho podobě privilegované v případě poselství básnického by nám však už mohla podhalit strukturální kořeny této různosti výsledků a různosti použití.

A měla by nám umožnit rozpoznat v samotné struktuře poselství pružinu kýče (jeho možnost právě jako kýč fungovat) tak, že bychom jej mohli definovat jako jakousi ztrátu míry, jako falešnou kontextuální organičnost – a tedy znova zase jako lež a jako podvod, tentokrát ne už v rovině obsahu, ale ve formě komunikace.

### *Struktura básnického poselství*

*Vyvolávání efektních účinků a divulgace opotřebovaných forem*, to jsou nejspíš dva základní póly, mezi nimiž osciluje definice midcultu nebo kýče. Je však snadné uvědomit si, že první případ nás odkazuje k formální charakteristice poselství a druhý k jeho historickým „úspěchům a neúspěchům“, k jeho dimenzi sociologické.

Pravda, existuje i způsob, jak oba punkty syntetizovat, a to tak, že je budeme nazírat jako podružné projevy jedné a téže mnohem závažnější situace: když Adorno mluví o redukci hudebního produktu na „fetiš“<sup>12</sup> – a když zdůrazňuje, že existuje cosi jako žánr, co zahrnuje nejenom pokleslou konzumní písničku, ale i umělecký produkt ušlechtilého původu, je-li uveden do masového konzumního oběhu – pak nám chce právě naznačit, že nejde vůbec o to, abychom věděli, zdali při poslechu určité kompozice konzument užívá poselství, zaměřené na pouhé stimulování efektů, nebo zdali coby původní přijímá estetický zážitek opotřebované a obnošené formy. V obou

<sup>12</sup> Srv. citovaný text.



případech totiž typický vztah mezi zmasovělým člověkem a uměleckým produktem proměněným ve zboží nabývá podoby neuváženého a neanalyzovatelného zbožňování fetiše, a hudba, špatná či dobrá, není už vnímána analyticky, ale přijímána *en bloc*, jako něco, co je správné konzumovat, protože trh nám to předkládá a předem nás upozorňuje, že to je tak v pořádku a zbavuje nás povinnosti zaujímat postoje a soudit.

Jenže tenhle postoj je právě ten, který jsme zrovna kritizovali coby neproduktivní, protože masového člověka coby konzumenta povyšuje na obecný fetiš a konzumovatelný předmět na další fetiš, tentokrát neanalyzovatelný. Zjistili jsme, že v rovině masového konzumu jsou postoje mnohem diferencovanější, než se domnívá radikálně negativní kritika. Pokusme se nyní náš zájem přenést do roviny postupných diferenciací, abychom tak získali nástroje potřebné k analýze. Budeme se snažit zjistit, co se děje s produktem, o jehož hodnotě nemůže být pochyb (Beethovenova *Pátá* nebo *Gioconda*), při jeho uvedení do konzumního masového oběhu, a podle jakého mechanismu funguje produkt zařazený sice do téhož oběhu, zkonstruovaný však s použitím prvků vyrobených na jiných úrovních a v jiných kontextech.

Výchozím bodem by mohlo být přijetí uměleckého díla jako *struktury* – tento termín chápeme jako synonymum *formy* a dáváme mu přednost nejenom kvůli tomu, že nám umožňuje spojení s jinými rešeršemi v oblasti struktury komunikace, ale také proto, že „forma“ by mohla označovat i organismus typu málem biologického, v němž každá část je pevně spojena s druhou tak, že se celek nedá rozložit, zatímco s pojmem struktury se váže spíše představa vztahu mezi jednotlivými prvky, neboli situace, v níž jednotlivé prvky náležející do jedné struktury z ní mohou být vyňaty a vřazeny do jiných strukturálních kontextů.

Umělecké dílo jako struktura zakládá systém vztahů mezi řadou prvků (prvky materiální zakládající strukturu-objekt, systém objektů, k nimž dílo odkazuje, systém psychologických reakcí, které dílo vyvolává a koordinuje, atd.) v různých úrovních (úroveň vizuálních nebo zvukových rytmů, úroveň zápletky, úroveň ideologických obsahů, souřadnic atd.).<sup>13</sup>

Charakteristická celistvost této struktury, to, co zakládá její estetickou kvalitu, je skutečnost, že v každé z těchto rovin je podle postupu, který je pokaždé znova rozpoznatelný, organizován *způsob tvorby*, který zakládá *styl* a v němž se projevuje osobnost autora, charakteristické rysy historického období, kulturního kontextu a školy, do níž dílo patří.<sup>14</sup> Takže jakmile ji jednou chápeme jako dílo organické, struktura nám umožní identifikovat v ní prvky zmíněného způsobu tvorby, které nazveme *stylegmata*. Díky jednotné povaze struktury má každé stylegma své charakteristické rysy, které je spojují s jinými stylegmaty a s původní strukturou, takže z jednoho stylegmatu se dá vyvodit struktura díla celého nebo v díle neúplném podle něj můžeme nahradit část zničenou.

Umělecké dílo v míře, v jaké se povedlo, zakládá školu a dává vzniknout škole napodobitelů. Školou může být

<sup>13</sup> K pojmu uměleckého díla jakožto „systému vrstev“ srv. René Wellek a Austin Warren, *Teorie literatury a metodologie studia literatury*, Bologna, Il Mulino 1956, zvláště kap. XII., jejímž autorem je Wellek, který jak známo vychází ze zkušenosti pražského lingvistického kroužku. Což je důležité, protože v naší rešerši budeme pokračovat z pozic zaujatých Romanem Jakobsonem.

<sup>14</sup> Pojem „způsob tvorby“ jsme převzali z *Estetiky* Luigiho Pareysona. Co se týče poznámek, které následují, odkazujeme čtenáře především k bohaté fenomenologii Pareysonově (kapitola *Završenost uměleckého díla*) v oblasti vztahu mezi částmi díla a celkem, a ke kapitole *Příkladnost uměleckého díla*, v níž se zabývá možnostmi, pro umělecké dílo typickými, plodit napodoby, školy, normy a operativní postupy.

na dva způsoby: buď se navrhne jako konkrétní příklad určitého způsobu tvorby, jímž se může jiný umělec inspirovat a podle něhož si může vypracovat své vlastní a původní operativní způsoby, nebo celé jedné tradici kořistníků poskytne stylegmata použitelná i mimo původní kontext a přesto i sama o sobě neustále schopná evokovat jeho charakteristické rysy (třeba jen v poloze mnemonického stimulu, jímž je ten, kdo narazí na stylegma, jež se osvědčilo v některém jiném kontextu, instinktivně veden k tomu, aby si připomněl jeho původ a nový kontext nevědomky podaroval aspoň částečně souhlasem, který předtím udělil kontextu původnímu).

Do této série definic jsme však stejně zavedli sérii pojmů, které nám brání v tom, abychom novou uměleckou strukturu považovali za celek vnitřních vztahů, který si sám o sobě vystačí. Uvedli jsme, že dílo koordinuje systém vnějších odkazů (významy slov použitých v básni, odkazy výjevů na obraze atd.), že koordinuje celek psychologických reakcí u svých vlastních vykladačů a že skrze svůj vlastní způsob tvorby odkazuje k osobnosti autora a k charakteristickým rysům kulturního kontextu, a tak dále. Dílo je tudíž *systém systémů*, z nichž některé se netýkají formálních vztahů uvnitř díla, ale naopak vztahů díla s jeho uživateli a vztahů díla s kulturním a historickým kontextem, z něhož pocházejí. V tomto ohledu má umělecké dílo některé charakteristické rysy společné s jakýmkoliv jiným typem poselství, s nímž se nějaký autor obrací k příjemci (a které tudíž není možno uvažovat jako fakt, který si vystačí sám se sebou, protože musí být tak či onak pojat do systému vztahů). Podívejme se nyní na charakteristické rysy obecně komunikativních poselství a pokusme se určit modalitu, které je odlišují od poselství uměleckého. A abychom si to usnadnili, prozkoumejme především povahu poselství jazykového – ze zkušeností

s poselstvím tohoto druhu totiž vyplývají ty nejplatnější akvizice moderní teorie komunikace.<sup>15</sup> Jde o to, že jazykové poselství představuje model komunikace použitelný i při definování jiných komunikativních forem.

Základními faktory komunikace jsou *autor*, *příjemce* (*recipient*), *téma*, *poselství* a *kód*, k němuž se poselství odkazuje.

I v teorii informace vysílání se srozumitelné poselství zakládá na existenci systému předvídatelných možností, systému klasifikací, na jejichž základě se dá jednotlivým prvkům poselství přisoudit hodnota a význam, a tímto systémem je

<sup>15</sup> Pro analýzu, která bude následovat, odkazujeme čtenáře ke kapitole *Otevření a teorie informace* v naší cit. knize *Otevřené dílo*. Prvky teorie informace, jichž budeme využívat, jsou zde ovšem integrovány v rámci teorie komunikace. Toto upozornění se objevilo už v našem předešlém textu, zde bychom však chtěli, jelikož ve zmíněné stati se mluvilo spíše obecně o teorii informace, zdůraznit jeho explicitnost a zařadit do něj i teorii komunikace. Teorie informace je aplikovatelná na definici poselství natolik širokou, aby pojala i jevy fyzického světa. V tomto směru dokáže ryze objektivními prostředky vymezit i kvantitu informací poskytnutou poselstvím považovaným za strukturu, která si sama o sobě vystačí. Skládá-li se toto poselství z prvků zakládajících komunikativní symboly používané lidskými skupinami, pak nemůžeme určit povahu poselství, ani kódu, na němž se poselství zakládá, nevezmeme-li v úvahu prvky, jež jsou poselství cizí, jako ten, *kdo je vysílá*, a ten, *kdo je přijímá*. O to šlo v naší první knize, když jsme kladli důraz na informační potenciál, který rozlišuje vánoční přání podle toho, zda je odeslal přítel, nebo předseda vlády SSSR (v tom případě recepce určitého počtu *bitů*, informativně vydedukovatelných na základě normální morseovky, platné objektivně za každých okolností, a tudíž převoditelných elektronicky na fyzické jednotky, je naopak pojata do historie a do určité situace, neboť musí být vyhodnocena systémem, s jehož pomocí příjemce dekodifikuje poselství). Navíc s pomocí teorie komunikace budeme moci přenášet informacionální analýzy do strukturalistických jazykových rešerší. Proto také při následující analýze budeme mít na paměti práce Romana Jakobsona a především soubor prací (vydaný nedávno v různých jazycích) uspořádaný Nicolasem Ruwetem pod názvem *Essais de linguistique générale*, Paříž, Editions de Minuit 1963.

sám kód coby souhrn konvencionalizovaných a reverzibilních pravidel transformace jednoho výrazu do druhého.

U lingvistického poselství je kód založen na systému konvencionalizovaných institucí, jímž je *jazyk*. Jazyk jakožto kód určuje vztah mezi označujícím a označovaným, nebo – chceme-li – mezi symbolem a jeho referentem, stejně jako soubor pravidel kombinace mezi různými označujícími.<sup>16</sup> Uvnitř určitého jazyka se vytvářejí následně stupně autonomie autora poselství: „V kombinaci distinktivních rysů ve fonémech je svoboda mluvícího nulová, kód už vymezil veškeré možnosti, jež mohou být v dotyčném jazyku použity. Svoboda kombinace fonémů do slov je vymezena (dána lexikem) a omezena na okrajové situace tvoření slov. Při vytváření vět ze slov jsou omezení mluvícího menší. A konečně při kombinaci vět do výroků činnost omezujících pravidel syntaxe ustává a svoboda každého zvláštního mluvícího se zásadně obohátí, i když není možné nebrat ohled na počet výroků stereotypních.“<sup>17</sup>

Každý lingvistický znak se skládá z konstitutivních prvků a existuje v *kombinaci* s jinými znaky: je to *kon-text* a vřazuje se do dalšího kontextu. Aby k tomu došlo,

<sup>16</sup> „Jazyk“ je pro nás pochopitelně ve smyslu Saussurově „společenským produktem schopností řeči a souborem nutných konvencí, přijatých společenským útvarem proto, aby se užití této schopnosti jednotlivci umožnilo“. (*Kurs obecné lingvistiky*, str. 46, Odeon 1989). „U McKaye je klíčovým výrazem teorie komunikace pojem předem zvolených možností: lingvistika tvrdí totéž... Dnes, díky tomu, že teorie komunikace se zabývá kodifikačními problémy, saussurovská dichotomie mezi jazykem a slovem může být znovu a mnohem přesněji formulována, což jí dodává novou operační hodnotu. A naopak teorie komunikace může v moderní lingvistice najít bohaté informace o stratifikované struktuře lingvistického kódu s četnými a složitými aspekty.“ (Jakobson, cit. dílo, str. 90, a obecně kapitola V).

<sup>17</sup> Cit. dílo, str. 47.

musí projít selekcí alternativních termínů. Každý příjemce, který poselství přijímá a chápe, je tím pádem považuje za *kombinaci* konstituujících prvků (vět, slov, fonémů, které mohou být kombinovány buď ve formě zřetězení, nebo vzájemné konkurence, podle toho, zdali se stabilizují v kontextu dvojznačném nebo lineárním), *vybraných* z onoho repertoáru všech možných konstituujících prvků, jímž je právě kód (nebo konkrétněji ten který jazyk). Příjemce musí tudíž znaky, které přijímá, neustále odkazovat jak ke kódu, tak ke kontextu.<sup>18</sup>

Je třeba zdůraznit, jak připomíná Jakobson, že „kód se neomezuje na to, čemu inženýři říkají ‚ryze kognitivní obsah diskursu‘ (neboli jeho aspekt sémantický): stylistické zvrstvení lexikálních symbolů, stejně jako domnělé variace, volné jak ve svém konstituování, tak v kombinačních pravidlech, jsou kódem předpokládané a připravené“.<sup>19</sup>

Týká-li se však kód systému organizace, přesahující pouhé uspořádání označovaných, musíme mít na paměti, že pojem kódu se týká i systému organizace, který nedosahuje roviny označovaných a dokonce ani organizace fonologické, díky níž jazyk při mluveném diskursu rozlišuje onu ukončenou sérii elementárních informativních jednotek, jimiž jsou fonémy (organizované do systému založeného na binárních opozicích). Z teorie informace čerpá při popisu recepčních procesů na smyslové úrovni coby

<sup>18</sup> Cit. dílo, str. 48–49. Jakobson však jako by tu příliš důrazně rozlišoval řád selekce – jakožto odkazu ke kódu a tím pádem i k sémantickým odkazům poselství – od řádu kombinace – jakožto odkazu ke kontextu a tudíž k syntaktické struktuře poselství. I syntaktická struktura zřejmě dbá série předpisů vyplývajících z kódů, a tyto předpisy vymezí takové syntaktické uspořádání, které by zvoleným termínům udělilo jejich přesné místo, takže i odkaz na kontext implikuje odkaz na kód a odkaz na syntaktickou strukturu napomáhá porozumění sémantickému.

<sup>19</sup> Cit. dílo, str. 91.

recepce informativních jednotek a koordinačních procesů těchto stimulů-informací coby dekodifikace poselství založeného na kódu i samotná psychologie. Zdali tento kód je fyziologicky vrozený nebo kulturně získaný (neboli zdali reprodukuje či nereprodukuje objektivní kód, na jehož základě se stimuly konstituovaly do *forem*, ještě než byly recipovány a dekodifikovány coby poselství), to je problém, který se našemu tématu vymyká. Skutečnost je taková, že pojem kódu budeme muset přijmout i v tomto významu, budeme-li chtít definovat básnické poselství, neboť právě v něm je třeba hodnotit také *percepce poselství coby konkrétní organizaci smyslových stimulů*. Toto hledání pomoci u percepčního kódu pak bude mít tím větší hodnotu, čím víc se bude přecházet od poselství, která mají přesné významové funkce (jako poselství jazykové), k poselstvím (třeba plastickým či zvukovým), kde je mnohem výraznější nutnost dekodifikace v rovině percepční vzhledem k větší volnosti, která zde trvá na úrovni organizace složitější a vymykající se příhrádkám kódů institucionalizovaných, jako je jazyk.

Po objasnění tohoto problému se vrátíme ke zkoumání vztahu poselství-recepce v rovině lingvistické.

Příjemce se nachází před poselstvím, které musí interpretovat. Tato interpretace je v podstatě záležitostí dekodifikace. V míře, v jaké autor vyžaduje, aby poselství dekodifikováním získalo a poskytovalo jednoznačný a přesný význam, přesně odpovídající tomu, co on sám chtěl sdělit, zavede do poselství prvky posílení, reiterace, které neomylně pomáhají určit jak sémantické odkazy termínů, tak syntaktické vztahy mezi nimi: poselství pak bude tím jednoznačnější, čím víc bude *redundantní* a čím víc budou významy znova a znova prosazovány. Každý kód obsahuje regule, které plodí redundanci, a v obyčejné mluvě značné procento (mění se podle toho, o jaký jazyk jde)

prvků poselství má jedinou funkci, a tou je právě redundance – neboť teoreticky je možné povědět totéž způsobem mnohem eliptičtějším (pochopitelně s mnohem větším rizikem nesprávné dekodifikace).

Redundance přispívá ke zdůraznění jednoznačnosti poselství, a jednoznačné poselství se pak stává tím, které by sémantika definovala jako referenční větu, v níž jde o stanovení absolutní identity mezi vztahem, který mezi označující a označované klade autor, a tím, který mezi ně klade dekodifikátor. V těchto případech je dekodifikátor okamžitě odkázán ke kódu, který znal, ještě než poselství obdržel, a rázem si uvědomí, že poselství velice pečlivě vykonává příkazy kódu.

Poselství, jež označujeme za „básnické“, je naopak charakteristické svou základní dvojznačností, používá totiž záměrně termínů tak, aby jejich referenční funkce byla narušená, a za tím účelem je uvádí do syntaktických vztahů, odporujících obvyklým zásadám kódu, odstraňuje redundance, aby referenční pozice a funkce termínu mohla být vykládána na několik způsobů, odstraňuje možnost jednoznačné dekodifikace a budí v dekodifikátorovi dojem, že platný kód je narušován, aby už nebyl s to poselství dekodifikovat. Příjemce se tak ocitá v situaci luštitel, který má dekodifikovat poselství, jehož kód není znám, a který je tudíž nucen si jej vyvodit ne ze znalostí předcházejících poselství, ale z kontextu samotného poselství.<sup>20</sup> Příjemce

<sup>20</sup> Pojmy kódu a dekodifikace jsou použitelné (jak už bylo řečeno) i na sdělení v rovině nelingvistické, například vizuální nebo hudební, coby organizaci percepčních stimulů. Je však možná dekodifikace těchto poselství v rovině sémantické? Věc je jednoduchá, jedná-li se třeba o figurativní nebo tak či onak symbolickou malbu (v níž existují sémantické odkazy v rovině imitativní, nebo výraz ikonologických konvencí; i když ne kognitivní jako systém jazykový, může existovat interpretační kód založený na kulturní tradici, ve které dokonce i barva k něčemu odkazuje);



je pak do té míry na poselství zainteresován, že jeho pozornost se od označovaných, k nimž ho poselství mohlo odkázat, přesouvá k samotné struktuře označujících, a díky tomu dorazí k cíli předurčenému básnickým poselstvím, konstituovaným coby dvojznačné právě tím, že předkládá sebe samo jako hlavní objekt pozornosti: „zvýraznění poselství jím samotným je právě to, co charakterizuje poetickou funkci...“<sup>21</sup> Specifikuje-li se umění jako

o hudbě Claude Lévi-Strauss (Georges Charbonnier, *Entretiens avec C. L. S.*, Paříž, Plon-Julliard 1961) mluví jako o systému označovaných, protože se zakládá na jakési (tonální nebo dodekafonické) gramatice, u hudby seriální si je však vědom toho, že pojem systému označovaných je neudržitelný a vypracovává hypotézu, podle níž zde neplatí pravidla lingvistická, ale prozodická: „Jelikož podstata lingvistických pravidel je v tom, že s pomocí zvuků, které jsou samy o sobě svévolné, dokážeme rozlišit významy, a tyto zvuky jsou pak integrovány do systému binárních opozic...“ V seriální hudbě „pojem opozice trvá, nedochází však k artikulaci opozic do systému. V tomto ohledu mi kód připadá spíše expresivní než sémantický.“ (str. 127–128). Námitka Lévi-Strausse je důležitá a týká se rovněž abstraktního umění. Pokud se netýká dokonce i tonální hudby: ta je ostatně postavena na gramatickém kódu, který nemá sémantickou dimenzi – jak je dobře známo, Hanslickem počínaje, nechceme-li ovšem přijmout za své ideály hudby deskriptivní. Jak uvidíme v následující poznámce, nedorozumění tkví především v tom, že dochází k příliš úzkému spojení funkce básnické s funkcí sémantickou.

<sup>21</sup> Jakobson, cit. dílo, str. 30. Zde jsou objasněny námitky uvedené v poznámce 20. Charakteristický rys básnického poselství je v tom, že jeho strukturální dvojznačnost stimulováním většího počtu interpretací nutí obrátit pozornost ke své vlastní struktuře. Poselství sice může sdělovat zcela přesné významy, hlavní sdělení se však týká jeho samotného. Takže skutečnost, že se nekonstituuje do přesného sémantického systému, nijak neubírá na platnosti určité formě umění, jako je hudba (obecně), hudba seriální, nebo abstraktní malířství (a samozřejmě informel). I v případě, že básnické poselství má svou sémantickou dimenzi, vyzývá nás k tomu, abychom si ověřili dopad signifikace a její založení na syntaktické struktuře kontextu. Může nastat případ poselství, v němž sémantické odkazy jsou velice otevřené a nepřesné, zatímco syntaktická struktura je naopak velice přesná: takové jsou například Pollockovy ob-

razy. V rámci dané kultury je pak ale možné, že i takováto díla s pomocí jisté interpretační tradice umožní implikovaným znakům udělit určitou sémantickou platnost. V *Otevřeném díle*, v kapitole *Informel jako otevřené dílo*, byl citován text, v němž Audiberti při výkladu obrazů Camilla Bryena uděluje sémantickou hodnotu systému znaků, v němž je znatelný především vztah syntaktický a strukturní.

Častěji však sémantická účinnost těchto poselství je dána právě poznávací hodnotou, která se obvykle uděluje systému vztahů kontextuálních. Tak například v architektuře se mluví o sémantické hodnotě budovy nejenom ve vztahu jednotlivých prvků (okna, střecha, schodiště atp.) ke zcela určitým utilitaristickým funkcím, ale i vzhledem k symbolické povaze, jíž obecný kontext nabývá díky tomu, že se strukturálně na určitý způsob člení a uvádí do vztahu s urbanistickým kontextem (srv. například knihu Gilla Dorflese *Simbolo, comunicazione, consumo*, Turín, Einaudi 1962, kapitolu V, věnovanou *Komunikativním a symbolickým hodnotám v architektuře, v průmyslové kresbě a v reklamě*). Platí to však i pro postupy u tvorby hudební, jež nabývají natolik přesné referenční hodnoty k ideologickým situacím, že mohou být používány v sémantické funkci. A dochází k tomu i v malířství, kde i styl může nabýt (na základě interpretačního procesu převzatého od tradice) bezmála konvencionalizované významové hodnoty, takže jsme svědky toho, že grafik ochotný přenést (a k tomu právě došlo) Mondrianův obraz jako ilustraci na obálku knihy Robbe-Grilletovy by se něčeho takového neopovážil v případě knihy Becketovy. Ani v jednom z těchto případů pochopitelně vztah označující – označovaný není tak jasný, jako je tomu v mluvené řeči, je však druhotný vzhledem k definici básnického poselství, a je zpochybněn i při strukturování poselství lingvistického, které si klade básnické cíle. V básnickém poselství může strukturování znaků chtít koordinovat nejen řád označujících ale i řád emocí či ryzích percepce, jako je tomu u dekorativních umění a – právě – v hudbě. Mnohem častěji skutečnými označovanými označujících jsou problémy strukturace označujících. Takže když Lévi-Strauss vznáší proti abstraktnímu umění nářčení z toho, že „podle mě v něm chybí podstatný atribut uměleckého díla, vytvoření skutečnosti sémantického řádu“, tak buď zužuje jednoduše pojem umění jako takového na jeden jeho druh, nebo si nechce přiznat, že v básnickém poselství je pojem sémantičnosti artikulován docela jinak.

A. A. Moles, aby unikl právě tomuto *impasse*, formuloval distinkci mezi sémantickým a estetickým aspektem poselství s tím, že aspekt estetický je spojen se strukturací materiálů, srv. *Théorie de l'information et perception esthétique*, Paříž, Flammarion 1958, a esej *L'analyse des structures du message poétique aux différents niveaux de la sensibilité*, v antologii *Poetics*, Gravenhage, Mouton & Co., str. 811 a další.

autonomní operace, jako *tvoření* pro tvoření, je tím kladen důraz právě na tento charakteristický rys umělecké komunikace, který v termínech teorie komunikace a strukturální lingvistiky by mohl být definován asi takto: „Zaměření a důraz položený na poselství samo o sobě, to je přesně to, co charakterizuje básnickou funkci řeči.“<sup>22</sup> Vzhledem k tomu pak nejednoznačnost není jen podružným charakteristickým rysem poselství, ale jeho základní pružinou, která má dekodifikátora k tomu, aby zaujal k poselství jiný postoj a aby je nekonzumoval jako pouhého nositele významů (jejich poselství, jelikož bylo jen pouhým zprostředkovatelem, je zapomenuto, jakmile jsou jednou pochopeny), ale viděl v něm trvalý zdroj významů nesveditelných pouze jedním směrem, což znamená ocenění typické struktury tohoto zdroje, který stimuluje neustálou dekodifikaci a přitom je organizován tak, aby koordinoval mé dekodifikace a přinutil mě neustále se ptát, zdali má interpretace je věrná, a odkazovat ji ke struktuře poselství.<sup>23</sup> Tato definice umění jakožto *otevřeného zážitku* určitě nebyla vymyšlena teoretiky komunikace a nebo strukturalistickými lingvisty, právě v jejich formulacích však při uplatnění určitého postupu rešerže najdeme její potvrzení.<sup>24</sup>

Různá stanoviska, počínaje pojetím uměleckého díla jakožto trvalé polariry mezi završeností a nevyčerpatelnos-

<sup>22</sup> Jakobson, cit. dílo, str. 218. Což neznamená, že by označované (pokud tu vůbec je) nic neznamenalo. Naopak, básnické poselství nás má k tomu, abychom označované, k němuž nás odkazuje, tak důkladně zproblematizovali, že jsme pak nuceni vracet se od něj k poselství, abychom v modalitách signifikace objevili kořen jejich problematičnosti. Za předpokladu, že označované existovalo předtím (třeba u básně líčící punské války), básnické poselství nám pomáhá vidět je v novém a bohatším světle a v tomto ohledu na sebe bere funkci poznání.

<sup>23</sup> Emilio Garroni v knize *La crisi semantica delle arti*, Řím, Officina

Edizioni 1964, přináší rozsáhlé a bystré námitky proti tezím, které jsme vyložili v *Otevřeném díle*, věnovaným informaci. Informace tam byla vymezena jako protiklad významu jednoznačného a tudíž jako velké množství významů možných, a umělecké dílo (nejen současné, usilující především o realizaci hodnoty informace, ale obecně každé) tu bylo definováno jako poselství, které stimuluje (a koordinuje) bezpočet významů a představuje tudíž zdroj informací. Garroni poznamenává, že teoretické informace při vypracovávání pojmu informace jakožto možnosti více-  
ra poselství měli na mysli (v poloze organizace komunikace) zdroj informací a ne strukturu jednotlivého poselství. Námitka je platná a v *Otevřeném díle* nebyl asi dostatečně zdůrazněn tento rozdíl, odpověď na Garroniho námitku je však obsažena už v jeho argumentaci. Partikulárnost básnického poselství – která je odlišuje od poselství obyčejného – totiž tkví v tom, že je sice *strukturováno jako poselství, ve skutečnosti je však zdrojem vícera poselství*. Paradox této situace je paradoxem samotného umění, jenž po celá staletí nutil hledat jeho definici, která se nedá zredukovat do parametrů obyčejné komunikace. Právě to má na mysli Jakobson, když mluví o nejednoznačnosti básnického poselství. A když jsme v *Otevřeném díle* mluvili o dialektice mezi formou a otevřením díla, chtěli jsme vymežit situaci, která nastane, je-li poselství díky své nejednoznačnosti otevřené a stává se tudíž zdrojem vícera poselství, přičemž svou strukturou neustále tihne ke koordinaci dekodifikací umožněných svou nejednoznačností a stává se tak právě formou, která sice různé interpretace podněcuje, zároveň je však kontroluje a ověřuje. Ve strukturalistické poloze to byl právě Wellek (cit. dílo, str. 203), kdo mluvil o uměleckém díle jako o *struktuře* determinace, která kontroluje a ověřuje mé interpretace. Jakobson při analyzování několika úryvků Shakespeara v kapitole XI. cit. díla (*Lingvistika a poetika*) přináší obdivuhodné příklady toho, jak se dá provádět analýza poselství odhalením jeho objektivních strukturálních charakteristických rysů a sledováním toho, jak díky nim zároveň s narýsováním struktury determinace vzniká návaznost vyvolaná nejednoznačností struktury a s ní celá série možných čtení. Pojem *poselství coby zdroje různých poselství* samozřejmě odporuje identifikaci umění se sémantičností, kterou Garroni v rozměrech vymezených Lévi-Straussem podle všeho akceptuje.

<sup>24</sup> Ještě před pražskými strukturalisty ostatně už předpoklady tohoto postoje vypracovali formalisté ruští (srv. V. Erlich, *The Russian Formalism*, The Hague, Mouton & Co, 1955).

<sup>25</sup> Srv. L. Pareyson, *Estetica*, kapitola VIII. (*Lettura, interpretazione e critica dell'opera d'arte*).

<sup>26</sup> Srv. *Otevřené dílo*.

tí,<sup>25</sup> až k dialektice mezi formou a otevřením,<sup>26</sup> k níž by mělo docházet v každém uměleckém díle, a k nedávným radikálním tvrzením, podle nichž by umělecké dílo mělo být jakýmsi lingvistickým schématem, jež historie nepřestává naplňovat,<sup>27</sup> současná estetika zastávala už dost dlouho, a navíc nepředstavuje nic, co by nás nyní na tomto místě mohlo zajímat.

Spíš nám jde o to, abychom si řekli, že dekodifikátor postavený před básnické poselství vstupuje do charakteristické situace interpretační tenze právě díky tomu, že nejednoznačnost, která se tu realizuje coby „urážka“ kódu, plodí *překvapení*.<sup>28</sup> Umělecké dílo se tu stává poselstvím, jehož dekodifikace je vlastně jakési dobrodružství, protože působí organizací znaků, které obvyklý kód nepředpokládal. Od toho okamžiku příjemce při hledání nového kódu (který by byl poprvé pro dané dílo typický a přitom i nadále spojený s kódem obvyklým, co částečně potlačuje a částečně rozvíjí) „proniká“ do poselství, což znamená, že k němu nechává konvergovat celou řadu hypotéz umožněných jeho partikulární psychologickou a intelektuální dispozicí; nemá-li po ruce vnější kód, k němuž by se ve všem všudy odkázal, zvolí si za hypotetický kód systém převzetí, na němž je založena jeho vlastní senzibilita a inteligence. Pochopení díla se rodí právě z této interakce.<sup>29</sup>

<sup>27</sup> Srv. především postoj Rolanda Barthesa (*Littérature et signification*) v *Tel Quel*, 16–1964, a předmluvu ke knize *Pour Racine*, Paříž, Seuil 1963.

<sup>28</sup> Tento systém neuspokojených tenzí, po nichž nenásleduje řešení, které by podle nabytých zvyklostí bylo třeba brát v úvahu, Jakobson označuje jako zklamané očekávání; psali jsme o něm v *Otevřeném díle* v souvislosti se zlomem v pravděpodobnostních systémech. Problém zklamaného očekávání přebírají v téže poloze ti, kdož informativní systémy aplikují na percepční postupy. Viz např. řešerše Piagetovy a Ombredanovy (jimiž jsme se širěji zabývali ve francouzském vydání *Otevřeného díla* v Editions du Seuil).

Jakmile je však dílo jednou pochopeno a vřazeno do okruhu recepcí, z nichž se každá obohacuje o výsledky předchozích dekodifikací (z čehož vyplývá funkce kritiky), dílo riskuje, že narazí na návyky, které si příjemce vůči němu během času vypracoval. Tento partikulární způsob „urážky“ kódu (partikulární způsob tvorby) se stane novou možností kódu, a to aspoň v té míře, v jaké každé umělecké dílo modifikuje lingvistické návyky určité pospolitosti tak, že činí přijatelnými výrazy, které byly dosud považovány za aberantní. Básnické poselství zde nachází příjemce natolik připraveného (jednak proto, že si je už mnohokrát vyzkoušel, jednak proto, že v kulturním prostředí, v němž žije, jej s ním seznámil bezpočet divulgací a komentářů), že nejednoznačnost poselství *ho už nepřekvapí*. Poselství je nasloucháno jako něčemu, co se zakládá na osvojeném kódu. Obvykle bývá interpretováno naráz, a sice tak, že se k němu coby kód přiloží ta nejakreditovanější a nejrozšířenější z dekodifikací, na ně už použitých (běžný výklad, nebo ještě častěji formule, která běžný výklad shrnuje). Poselství tím pro příjemce ztratí informační náboj. Stylegmata díla se prostě *opotřebovala*, jsou *zkonzumována*.<sup>30</sup>

Teď už je jasné, proč tento fakt nejenomže dokáže vysvětlit to, čemu se v sociologii vkusu říká „opotřebování forem“, ale také to, jak se nějaká forma může proměnit ve fetiš a být užívána ne kvůli tomu, co je, nebo může být, ale co představuje v rovině prestiže nebo reklamy. Milovat Giocondu, protože představuje Tajemství, Mnohoznačnost, Nepostižitelný půvab nebo Věčné ženství (užití fetiše ovšem může být ještě méně nápadné: „Ale je to vůbec

<sup>29</sup> Srv. kapitolu *Analýza básnické řeči* v knize *Otevřená díla*.

<sup>30</sup> Problematikou konzumu se ve svých různých už citovaných rešerších zabývá Gillo Dorfles.

žena?“, „Stačil další tah štetce a ten úsměv by byl docela jiný“ a tak podobně), znamená přijmout poselství tak, že k němu coby kód přiložíme dekodifikaci, ze které se už stala strnulá formule. Na Giocondu se pak už nepohlíží jako na poselství, v němž je třeba zdůraznit jeho strukturu, ale je používána jako znak, jako konvenční označení, jehož označovaným obsahem je reklamní formule.

### *Opětné převzetí básnického poselství*

V tomto smyslu by tudíž definice kýče mohla být následující: *Kýč je to, co je konzumováním opotřebováno a co se dostává k masám nebo ke „střednímu“ publiku právě proto, že to je konzumováním opotřebované, a co se konzumuje (a tudíž ochuzuje) právě proto, že užívání značným počtem konzumentů uspíšilo a prohloubilo jeho opotřebování.*

Tato definice se zakládá na nečekanosti a překvapení, které by příjemce mělo upozornit na partikulární strukturu básnického poselství. Komunikativní vztah je tu skutečně narušen, narušení nám však neřekne nic o struktuře poselství, která z objektivního hlediska a při odstranění každého odkazu k historicky situovanému příjemci by měla zůstat nezměněna a poselství by si tudíž mělo i nadále uchovávat komunikativní možnosti, které do nich autor vložil s ohledem na příjemce *ideálního* (ideálního ovšem jen do určité míry, jelikož se obracel k příjemci, co zná určitý kód, o jehož nejednoznačnost se tak či onak postaral odkaz k předmětu).

Básnické poselství totiž právě tím, že předkládá svou vlastní strukturu jako první věc k úvaze, je v každém případě složitější než obvyklé poselství referenční. Refe-

renční poselství, jakmile jednou respektovalo konvence dané kódem, a tím své znaky a jejich funkci v kontextu ozřejmilo, musí být odloženo. Jeho autor si například nedělá nějaké zvláštní problémy se selekcí termínů, jestliže z hlediska kódu mají dva termíny jeden a týž význam, bude mu v podstatě jedno, který z nich použije, nanejvýš použije oba, aby se navzájem prosazovaly, kvůli redundanci.

Autor poselství básnického se naopak snaží klást důraz na ty charakteristické rysy, které na jedné straně zbavují přesnosti referenci termínu, na druhé se snaží pozdržet u termínu jakožto prvku kontextuálního vztahu a považovat jej za primární prvek poselství. Jinými slovy řečeno, skutečnost, že dva termíny mají jeden a týž význam, pro umělce ještě vůbec nic neřeší, protože zvuková kvalita jednoho z nich bude vhodnější pro nastolení vztahu s jiným termínem uvnitř kontextu a z konfrontace těchto dvou zvukových kvalit může vzniknout asonance, která vzbudí pozornost příjemce a přiměje ho, aby si oba termíny, jejichž vztah byl z hlediska kódu mnohem užší, navzájem spojil. V tomto případě se jejich vztah stává nezbytným a příjemce si klade otázku, neexistuje-li mezi referenty obou termínů mnohem hlubší příbuznost, díky níž by byly zpochybněny i oba referenty a na jejich místě vznikl jakýsi fantom referentu třetího, který de facto není signifikován žádným termínem, ale pouze naznačen jejich fonickou blízkostí, čímž se pozornost příjemce okamžitě přesune a upře i ke komunikativní strategii, která autora přiměla toto spojení nastolit. Básnické poselství se tudíž nezakládá jenom jako systém označených, na něž odkazuje systém označujících, ale i jako systém smyslových a imaginativních reakcí vyvolaných materií, z níž jsou vyrobeny označené.<sup>31</sup>

I v rámci jednoho jediného verše v poezii tak vzniká



velice složitý systém vztahů, verš odstraňováním redundance do prostého lingvistického schématu nejednoznačně kondenzuje blíže nevymezenou sérii možných významů a stává se systémem všech významů, které mu mohou být propůjčeny (systémem všech interpretací, jimž může být podroben, systémem veškerých emotivních *patterns*, jež může vyvolat).<sup>32</sup> Básnické poselství je tudíž struktura, kterou jen stěží můžeme nechat ustrnout do nějaké definice, nebo shrnout do konvenční formule.

V případě básnických poselství není tudíž možné mluvit o opotřebování jako v případě poselství referenčního. Poselství jako „nevyklánějte se z oken“, které je v každém železničním vagónu, je právě tím, že nám bylo bezpočtukrát zopakováno a nabídnuto k interpretaci, jako dělané pro opotřebování: když někoho napadne vyklonit se z okénka jedoucího vlaku, určitě si na ně nevzpomene. Aby znovu nabylo na účinnosti, bylo by třeba buď je zopakovat v nějaké nové podobě, nebo je obohatit sdělením o výši pokuty pro toho, kdo zákaz přestoupí, nejlépe však

<sup>31</sup> To je také rozdíl, který Jakobson nachází mezi *modelem verše* a *příkladem verše*, z nichž první je verš koncipovaný autorem jako systém možných dikcí (a možných emotivních důrazů); téhož řádu je u Jakobsona tvrzení, že rým implikuje sémantický vztah mezi jednotkami, které spojuje (cit. dílo, str. 232–233). Jde stále ještě o problém vztahu mezi systémem významů a systémem materiálů a jejich spojení. V lingvistickém poselství kód na úrovni fonologické předpokládá rovněž organizaci prvků předcházejících sémantickým jednotkám, v jiných uměleckých odvětvích je zase kladen důraz na rozdíl mezi kodifikovatelností sémantické roviny a volností roviny *expresivní* (čímž jsme znova u Molesem navržené definice rozdílu mezi aspektem sémantickým a estetickým). Carlo Barghini (*Natura dei segni fisiognomici*, v *Nuova Corrente*, 31, 1963) navrhuje označovat tyto expresivní prvky jako „fysiognomické znaky“ a klade si otázku, zdali by rovněž nemohly být zredukovány do podoby institucionálního repertoáru a tudíž definovány intersubjektivně.

<sup>32</sup> Viz příklad dekodifikace Petrarkova verše v kapitole *Otevření a teorie informace* v *Otevřeném díle*.

by bylo převést je do nové formule, působivé právě svou nečekaností, například: „Přede dvěma měsíci se z tohoto okénka vyklonil pan Novák a v úseku trati Pardubice – Choceň mu větev vypíchlá oko.“

Básnické poselství je však něco docela jiného. Jeho nedjednoznačnost, to je neustálá výzva roztržitému luštiteli, permanentní pozvání ke kryptoanalýze. Tím, že se rozšířilo tak, že přesáhlo meze snesitelnosti a hodně lidí je tudíž bere jako ryzí „fetiš“, by se těžko našel někdo, kdo by je ještě považoval za nedotčenou, panenskou záležitost.

A těžko by také někdo mohl tvrdit, že poselství, předložené příjemcům, kteří se s ním setkávají poprvé, se vymyká použití jako fetiš a že i když nevybízí k přiměřené dekodifikaci, je pojednáno nově, *podle jiného kódu, než je ten, který předvídal autor.*

Podobné jevy vytvářejí „životnost“ určitého uměleckého díla na celá staletí. „Bílé“ Řecko ve výkladu romantiků je typickým příkladem poselství dekodifikovaného podle zcela jiného kódu, než měli ti, kdož jej zkonstruovali.

V případě poselství referenčního je interpretace podle jiného kódu vražedná záležitost. Pověstný chybný školní překlad latinské věty, jež správně zní „Jdi, ó Vitellio, za válečného hřmotu římského boha války“ jako „Telata Římanů jsou krásná“, je typickým příkladem poselství, jež v kódu latiny má smysl shodný s komunikativním posláním autora, zatímco v kódu italštiny nabývá smyslu docela jiného.

Něco podobného je Dantův verš „Pape Satan, Pape Satan Aleppe“, nad nímž se každý kritik stává hádankářem a marně se snaží najít použitelný kód.

*Božskou komedii* dnes už většina čtenářů určitě nečte na základě nějakého kódu, toto poselství však obsahuje několik strukturálních zvláštností, které si při jakékoliv de-

kodifikaci dokáží uchovat určitá zřetězení rytmů a asonancí, o jedenáctislabičném verši nemluvě. A jelikož coby básnické dílo je toto poselství zaměřeno i sebereflexivně, na sebe samé, příjemce z něj, ať už je dekodifikace jakákoliv, použije určité základní schéma a částečně odkryje i funkci, kterou mělo v kontextu celého zpěvu.

Za předpokladu, že Dante záměrně použil slov, která nedávala žádný smysl, aby vyvolal dojem magie a ezoteričnosti páchnoucí ďáblem, nejednoznačnost kódu se pak de facto stává jediným kódem skutečným a nedekodifikovatelnost vytváří komunikativní schopnost poselství a zcela nekonvenčním způsobem komunikuje jeho přesný význam, a sice že ďábel promlouvá na kohosi ďábelským jazykem, a jestli se pak čtenář ptá po smyslu těchto slov, to už zkratka patří k dojmu, který chtěl autor poselství v čtenáři vyvolat.

Jakobson jako minimální příklad poselství, které se předkládá coby předmět embryonální estetické pozornosti, uvádí politické heslo *I like Ike*. „Je složeno ze tří slabik a má tři diftongy (ay), z nichž každý je symetricky doprovázen souhláskovým fonémem (l... k... k...). Skladba tří slov obsahuje jednu variantu: žádný souhláskový foném ve slovu prvním, dva kolem diftongu ve druhém, závěrečná souhláska ve třetím. Hymes si všiml toho, že podobné jádro (ay) převládá v některých sonetech Keatsových. Obě strany formule *I like / Ike* se rýmují a druhé z obou rýmujících se slov je kompletně pojato do prvního (rým a ozvuk layk – ayk), jako paronomastický obraz milujícího subjektu pojatý do milovaného objektu. Sekundární role poetické funkce váhu a účinek tohoto volebního hesla znásobuje.“

Máme zde případ poselství v minimálních mezích básnického, které však konzumentovi předkládá strukturu tak složitou, že se v ní pokaždé najde nějaký aspekt, který za-

ujme i toho, kdo je cítí jako opotřebované. Navíc právě díky zmíněné složitosti může být čteno i mimo jazykový kód, k němuž se odkazuje. Dejme tomu, že existuje třeba i anglicky mluvící posluchač, který neví, kdo to je Ike: poselství tím sice přijde o své provokační napětí (na úrovni studentského šprýmu), uchová si však i nadále jistou zpěvnost (neboli jednu z dekodifikací na úrovni zvukové percepce). Kdyby Ike nebyl prezident Spojených států, ale kdokoliv z nás, formule by byla velice chudá, kdyby to byl cirkusový klaun, pak by byla banální, díky své konciznosti a hře asonancí by však stejně nepřišla o účinnost.

Kdybychom si však namísto věty *I Like Ike* vzali Dantův verš nebo celou báseň (o níž víme, že by mohla být předmětem analýzy mnohem složitější a hlubší, která by se snažila odkrýt řadu strukturálních mechanismů), uvědomili bychom si, do jaké míry je dílo ochotné propůjčit se i k aberantní dekodifikaci a přitom si uchovat svou komunikativní sílu.

Dejme tomu, že si reprodukci díla nějakého velkého malíře vydávaného v sešitech na pokračování koupí někdo, aby se zmocnil fetiše a používal jej ke quasi magickým účelům, jakými je předvádění vlastní prestiže, vytváření kulturního alibi atp., a pak se na ni buď ani nepodívá, nebo na ni coby nezkušený člověk naprosto samozřejmě použije zcela zvláštního kódu, protože se k takovému konzumování cítí oprávněn. Chtěl by však někdo popírat, že si přitom z tohoto obrazu – poselství neodnese aspoň jeden z bezpočtu aspektů jeho složité struktury a že obraz tím do určité míry neodejme konzumu, aby mu poskytl sice křehké, ale reálné schéma původně mnohem bohatší komunikace?

Giorgionova *Bouře* interpretovaná pouze ve svých aspektech imitativních, bez ohledu na odkazy repertoáru ikonologického (pastýř ne jako Merkur, ale hezký mla-

dík), Brueghelův žebříňák se senem jako imitace pěkného žebříňáku se senem, Manziniho *Snoubenci* jako román na pokračování, od něhož se chceme dozvědět, co se stane s hlavními postavami, Renzem a Lucií, býk z Altamiry pouze jako náčrtek zvířete v pohybu, bez ohledu na jeho magickou funkci, to je jen několik příkladů částečné dekodifikace s pomocí neúplných a často naprosto svévolných kódů (vesničany na voze se senem může někdo vidět jako odkaz na zdravou a poctivou práci na polích, jiný třeba jako prorockou oslavu kolchozů), které přitom stejně umožní přístup k dílu, pomohou číst poselství a zmocnit se i těch rovin, které byly v intencích autora. Život děl během staletí a v určité společnosti je bohatý na podobná nedorozumění, mylná zaměření, aberace v užívání, natolik časté, intenzivní a navzájem integrované, že málem vytvářejí normu, zatímco dekodifikace exemplární (exemplární ne proto, že by byla jediná, ale proto, že je bohatá, složitá a provozovaná ve všech rovinách poselství) je často ideální pro kritiku coby okamžik maximální aktualizace díla z hlediska estetiky. Ne vždycky konzumování nějaké formy je totální a nevratné a struktura, již užívá třeba jen jedna vrstva, se právě díky hluboce zakotvené příbuznosti spojující každé stylegma s komplexem vztahů v díle projevuje i v každé jeho části jako nedotažený podnět k použití plnějším, které není vůbec anulováno a zůstává jen kdesi vespod.

Jestliže čtení poselství podle nepřesného nebo neúplného kódu, i když nijak neničí jeho komunikativní schopnosti, přece jen znamená ochuzení, pak v mnoha případech dochází naopak k tomu, že poselství samo o sobě chudé na informace, čtené podle svévolného kódu, se může pro příjemce stát mnohem bohatším, než jeho autor zamýšlel. Typický je případ býka z Altamiry interpretovaného ve vztahu k výdobytkům současného malířství (neboli

podle složitého kódu, který zahrnuje i další kritéria vkusu, techniku záměrného zobrazení pohybu, a tak podobně), čímž se stává bohatým intencemi, které však většinou do díla *uvádí příjemce*. Většina archeologických nálezů ze starověku je interpretována tak, že k danému objektu je konvergována řada odkazů, jež jsou jeho tvůrci zcela cizí: chybějící paže, stopy po zubu času se například v pozdní helénské kopii stávají významy nezavršenosti, odkazujícími ke škále významů zkonstruovaných staletími kultury, které ovšem pozdně helénský řemeslník neznal. Přesto však tento objekt coby systém prvků byl i tímto systémem možných označujících a označovaných. Předměstský kabaret pro místní posádku v pohledu intelektuála shromažďujícího doklady obyčejů a mravů odkazuje k starořímské Fescennii, kde se pořádaly obscénní obřady, o nichž komik na jevišti nikdy neslyšel a nemá tušení, avšak přitom jak do přibližného schématu zasazuje hrubé postřehy vycházející vstříc vkusu a očekávání lidového publika, de facto strukturuje i celou řadu odkazů a postojů archetypálních, které tak či onak stále ještě fungují a jsou instinktivně vypracovávány a konzumovány.

Některému poselství, je-li interpretováno podle nadměrného kódu, se zkrátka může stát to, co se stalo předmětu, který umělec vyňal z jeho přirozeného (nebo z jiného umělého) prostředí a proměnil v umělecké dílo, *objet trouvé*. Umělec povýšil některé aspekty objektu na možná označující označovaných, jak je vypracovala kulturní tradice. Jak svévolně příkládá kód k poselství bez kódu (přírodnímu objektu), nebo používá jiný kód (jde-li o odpaděk průmyslové výroby), umělec vlastně vymýšlí, *ex novo* formuluje dotyčné poselství. Musíme si však položit otázku, zdali svévolně nechává konvergovat ke struktuře odkazy vypůjčené z cizí tradice současného umění (takže kámen může připomínat Moora, součástka nějakého me-

chanismu třeba Lipšice), nebo zdali naopak současné umění při vypracovávání vlastních způsobů tvorby nehledá výpomoc u tvarů, jimiž se projevuje existence přírody nebo průmyslu a neintegruje tak do svého vlastního kódu prvky kódů jiných.<sup>33</sup>

Tak se v každodenním životě stává, že znuděný intelektuál v koncertním sále vůbec nedekodifikuje symfonii, kterou poslouchá, a vnímá ji jako pouhý fetiš, zatímco obyčejný člověk, který si v práci hvízdá motivy téže symfonie, kterou zaslechl v rozhlase, převzal aspoň jeden její aspekt a tudíž lépe než dotyčný intelektuál odpovídá tomu, co od posluchače skladatel očekává.

Všechny tyto poznámky nám říkají, že vztah založený *na intencionálnosti užití mění informativní schopnost poselství*. Básnické poselství si jakožto složitá struktura uchovává schopnost stimulovat velice odlišné dekodifikace. Do intenzivní cirkulace různých poselství je pojato a coby konzumní zboží publiku prodáváno i poselství básnické, život uměleckých děl je však stále ještě mnohem rozmanitější a nepředvídatelnější, než si myslíme ve chvílích největšího zoufalství. Jak se přes sebe kladou dekodifikace naivní nebo uchýlené a jak díky bezhlavému používání kódů a specifikování příležitostných či příležitostí vytvořených užitných intencionalit mezi poselstvími a při-

<sup>33</sup> Srv. náš článek *Di foto fatte sui muri v Il Verri*, č. 4–1961, a úvod ke knize *I colori del ferro*, Janov, Italsider 1963. O sémantické problematice *ready made* srv. Claude Lévi-Strausse v citovaných *Entretiens*: objekt odňatý svému obvyklému kontextu a zařazený do kontextu jiného vyvolává „sémantické štěpení“ a obvyklý vztah mezi označujícím a označeným exploduje. „Toto sémantické štěpení však umožňuje fúzi, skutečnost, že objekt byl uveden do kontaktu s jinými objekty, způsobuje, že se vynoří na povrch některé jeho strukturální vlastnosti, které už vlastnil a které v něm tudíž setrvaly coby latentní.“

jemci vzniká dialektika, jež se nedá zredukovat na nějaké schéma a pro rešerše znamená velice nepředvídatelný terén, jenž i přes veškerou neuváženou nenasytnost každodenního konzumu, který jako by nivelizoval každé poselství na pouhý hluk a každé recipování sváděl do chronické nepozornosti, umožňuje existenci děl, jaká dokáží usměrnit a readaptovat vkus a získat nazpět to, co se už zdálo být ztraceno.

### *Kýč jako „boldinismus“*

V tomto zmateném a přitom životaplňném panoramatu se může docela dobře stát, že nějaký kulturní průmysl se pokusí vyjít vstříc svým uživatelům tím, že za ně sám provede částečnou dekodifikaci. Že básnické poselství je příliš složitá záležitost a nepozorný příjemce z něj často zachytí pouze jeden aspekt, anebo jej překryje předchozí dekodifikací, z níž se už stala formule? To nic, přistoupí se k zprostředkování a publiku se už nebudou nabízet poselství původní, ale jednodušší, do nichž coby vzrušující odkazy jsou zasazena stylegmata převzatá z poselství už proslavených svými básnickými kvalitami.

Taková je většina operací midcultu. Nemáme na mysli poselství masová, kde snaha po efektu může být, jak jsme viděli, oprávněná, nesnaží se být náhražkou estetického zážitku a užití tvůrčích postupů vypůjčených z umění má funkci instrumentální: určitého stylegmatu je použito, protože v určitém poselství prokázalo dobrou komunikativní službu; byl-li nějaký onomatopoický prvek účinný a šokující v básni Poeově, proč by neměl být použit při reklamě na prací prostředek? Nikdo si při percepce dotyčné reklamy přece nebude namlouvat, že je účastníkem esteticky „vyššího“ zážitku: problém se prostě přemístí do jiných



polemických rovin a přestane to být záležitost vztahu mezi uměním a kýčem.

U midcultu je tomu však docela jinak. Stylegma, které bylo částí prestižního poselství, bude úspěšné i u publika toužícího po kvalifikovanějších zážitcích.

Produkt midcultu se tudíž bude snažit zkonstruovat nové poselství (většinou tak, aby usilovalo o vyvolání efektu), do něhož bude dotyčné stylegma zařazeno, aby nový kontext zušlechtilo. Ale pozor: tím není vůbec řečeno, že šikovný řemeslník by zařazení nemohl provést podle všech náležitostí strukturální konsekventnosti a nové poselství že nebude přijatelné bezmála jako originál! Což tomu tak nebylo u renesančních architektů, kteří řeckořímských architektonických prvků používali, právě protože už měly svou vlastní ušlechtilost? K zařazení může dojít tak, že to, co bylo zařazeno, zůstane jako takové ozřejmáno a neutajeno. Hudební citace klasické hudby ve Stravinském jsou příkladem stylegmatu převzatého z jednoho a zařazeného do druhého kontextu, v němž nijak neskrývaná intencionálnost zařazení činí to, co bylo zařazeno, nezbytným, a upozorňuje příjemce, že by k interpretaci měl použít kódu, který by s touto skutečností počítal. To je rovněž případ koláže, obrazu z různých materiálů, které si uchovávají intencionální odkaz na svůj původ. To je případ fragmentu římského zdiva v architektonickém komplexu římského nádraží. Zde nejde o pokus podstrčit veřejnosti kus „umění“, aby mělo dojem, že uměním je celý kontext, který je naopak jen pouhým řemeslným suportem „citovaného“ stylegmatu. Kontext je nezbytný, protože se konstituje jako výslovná citace. Vzácnější je případ citace, která jako taková zmizí a spojí se v jedno se systémem nových vztahů, i když by se coby příklady daly uvést konzumní romány, v nichž jde o pouhou zábavu

a v nichž například technika vnitřního monologu, použita k ozřejmění určité situace, se přizpůsobuje svému účelu, funguje jako původní stylegma a nepřipomíná ničím svou původní přirozenost tvůrčího postupu a dokonce ani to, že byla vypůjčena od Joyce.

*Pravý a skutečný midcult však charakterizuje, a to právě jako kýč, neschopnost spojit k nerozeznání citaci s novým kontextem a dát najevo nerovnováhu, v níž „vzdálený“ odkaz se provokativně vynoří na povrch, ne však jako citace, ale jako původní objev, přičemž očividně přesahuje kontext, který je příliš slabý, než aby jej unesl, a příliš odlišný, než aby jej do sebe přijal a integroval. Takže z hlediska strukturálního budeme kýč definovat jako stylegma vytržené z vlastního kontextu a zařazené do kontextu nového, jehož struktura obecně postrádá stejnorodost a nezbytnost struktury původní, přičemž dotyčné poselství je vzhledem k nepatřičnému zařazení cizího prvku předkládáno jako dílo původní a schopné stimulovat nebyvalé zážitky.*

Typickým příkladem tohoto postupu je malíř Boldini, zaslouženě svého času proslulý právě u „středního publika“.

Boldini je proslulý coby portrétista bohatých žen, jeho díla jsou pro objednavatelky zdrojem prestiže a pro diváka na pohled příjemným objektem. Jakožto malíř aristokracie a velkoburžoazie je v rámci systému, v němž žije, cosi jako výrobce žádaného zboží. Krásná žena, která jej požádá o portrét, po něm nechce umělecké dílo, ale něco, co by jí potvrdilo, že je opravdu krásná.

Boldini proto své portréty vyrábí podle těch nejplatnějších zásad úsilí po efektu. Prohlédneme-li si pozorně jeho plátna, zvláště ženské portréty, zjistíme, že obličej a ramena (odhalené části těla) vyhovují požadavkům rafinovaného naturalismu. Ženy mají plné a jakoby vlhké rty a vyvolávají taktilní pocity, jejich oči mohou být něžné, pro-

vokující, zlomyslné či zasněné, vždycky se však dívají přímo a upřeně na diváka.

Boldiniho ženy neevokují abstraktní ideu krásy a neberou si ani ženskou krásu za záminku k pokusům s formou či s barvou, zobrazují výlučně *dotyčnou* ženu a to tak, aby muž, který se na obraz podívá, po ní zatoužil. Nahota Cléo de Mérodové chce prostě vzrušit smysly, ramena kněžny Bibesco jsou nabídnuta touze každého, kdo se na ni podívá, a tvary Marthe Regnierové vyzývají k doteku.

Jakmile však Boldini začne malovat oděv, když od korzetu přejde k záhybům sukně a od figury k pozadí, okamžitě „gastronomickou“ techniku opustí, obrysy se stávají neurčitými a materiál se rozpadá v barvě hustě nanášené štětcem, předměty se mění v shluky barev a v exploze světla... Dolní polovina Boldiniho obrazu je připomínkou impresionismu a Boldini se v ní jasně pouští do avantgardy, cituje z repertoáru současného malířství. V horní polovině odvedl gastronomii, v dolní se věnuje umění, *hrud' a tváře, které jsou od toho, aby se po nich toužilo, se noří z malířské květiny, která je zas od toho, aby se na ni lidé dívali.* Objednavatelku prostě nemůže vůbec napadnout, že její tělo se stalo předmětem podívané, jako kdyby byla nějaká kurtizána, nestal se snad zbytek její postavy nabídkou k degustaci duchovní, zážitkem ryzí percepčnosti a potěchou vyššího řádu? Objednavatelka, objednavatel, divák, všichni mohou být klidní, dostalo se jim umění a k tomu i něčeho jiného, co by jen těžko našli u nehmatných žen Renoirových nebo v asexuálních siluetách Seuratových. „Střední“ konzument konzumuje svou vlastní lež.

Konzumuje ji však jako lež etickou, jako lež společenskou, jako lež psychologickou, právě proto, že *de facto* jde o *lež strukturální*. Boldiniho obraz představuje typický případ zařazení „vzdělaných“ stylegmat do kontextu

neschopného pojmout je do sebe. Disproporce mezi oběma rovinami, mezi tím, co je nahoře, a tím, co je dole, je nepopiratelná, Boldiniho ženy jsou *stylegmatické sirény*, ke konzumovatelné hlavě a hrudníku je připojen kontemplovatelný oděv. K tomu, aby malíř měnil při přechodu od obličeje k nohám stylistický rejstřík, tu není vůbec žádný formální důvod, pouze požadavek, podle něhož tvář musí uspokojit objednavatelku, zatímco oděv zase ambice malířovy, což už by samo o sobě znamenalo odsudek díla, pokud by také oděv, a to především, neměl objednavatelku rovněž uspokojit a přesvědčit ji, že i obličej, nořící se z přemíry šatů, přináší zážitky, které si zaslouží úctu.

Má-li termín kýč vůbec nějaký smysl, pak ne proto, že by označoval umění, které se snaží vyvolávat efekty, vždyť v mnoha případech si tento cíl klade i umění, nebo jiná vážná lidská činnost, která si nečiní nároky být uměním, a také ne proto, že by se týkal díla poznamenaného formální nevyvážeností a dokonce se toto označení nehodí ani na dílo využívající stylegmat, která se objevila v jiném kontextu, vždyť k tomu může dojít, aniž by dílo nutně upadlo do nevkusu: nic z toho, *kýč je dílo, které se, aby zdůvodnilo svou funkci, jež spočívá ve vyvolání efektu, chlubí cizím peřím, cizími zkušenostmi, a nabízí se bezvýhradně jako umění.*

Kýč může být někdy také jen nedopatření, prohřešek, k němuž nedošlo úmyslně a který by se málem dal prominout, a v tom případě stojí za zmínku jen proto, že je v něm celý mechanismus zvlášť zřetelný.

Tak například Edmondo de Amicis použil Manzoniho stylegma se zcela směšným výsledkem. U Manzoniho toto stylegma uzavírá první část vyprávění o nešťastné Gertrudě. To zabírá spoustu stránek, kolem postavy jeptišky hromadí velké množství patetických a děsivých podrobností, postupně vycházejí na světlo podrobnosti jejího

vstupu do kláštera, potlačené vzpoury a utajovaného zoufalství. A v okamžiku, kdy čtenář už začíná Gertrudu považovat za bytost smířenou se svým osudem, objeví se na scéně zločinný Egisto. Vpadne do děje v závěru této kumulace podrobností jako nevhodný zásah osudu a vyhroť Gertrudino zoufalství:

„Když tento muž z okénka shlížejícího do dvorka ve čtvrti viděl Gertrudu několikrát projít kolem a z dlouhé chvíle se po okolí procházet, tu místo aby ho nebezpečnost a bezbožnost činu vyděsily, s potěšením na ni jednoho dne promluvil. Nešťastnice mu odpověděla.“

Lapidární účinnosti poslední věty kritika už věnovala spoustu stránek. Je vystavěna velice prostě, skládá se vlastně jen z podmětu a přísudku a sděluje současně Gertrudino rozhodnutí, jeho morální odsudek i emotivní účast vypravěče na celé záležitosti, neboť podstatné jméno „nešťastnice“ sice odsuzuje, ale zároveň i lituje, a do této „definice“ konverguje jak podstatu postavy, tak shrnutí situace, v níž se ocitla, její minulost, přítomnost i budoucnost. A pokud jde o sloveso „odpověděla“, těžko bychom našli jiné, které by bylo méně dramatické. Je to snad vůbec nejobecnější forma reakce, nevyslovuje obsah odpovědi, ani její intenzitu. Jenže právě tím věta nabývá potence a výrazu a umožňuje nahlédnout do propasti, kterou rozevřel čin, který už nejde napravit a jehož ničemnost je obsažena jak v činu jeptišky, tak toho, kdo, jak víme, podvědomě nečekal na nic než na jiskru, jíž by se vznítila vzpoura.

Věta se objevuje v textu na správném místě, řeší kumulaci podrobností, zní pochmurně a utkví v paměti jako nápis na pamětní desce.

Podmět a přísudek. Udivující hospodárnost výrazových prostředků. Měl Edmondo de Amicis na mysli Manzoniho stylistický objev při psaní jedné z nejpamětihodnějších stránek svého *Srdce*? Nejspíš neměl, analogie tu však je

a nemůžeme ji opomenout. Franti, špatný kamarád, kterého vyhnali ze školy, se vrátí do třídy v doprovodu své matky. Ředitel se ho neodváží odmítnout, je mu líto udýchané, od sněhu zmáčené, šedivé a rozčuchané ženy. Tyto podrobnosti však zjevně nestačí vyvolat efekt, o který vypravěč usiluje, proto ji nechá se spoustou vykřičníků a v pláči vyprávět smutný příběh, v němž vystupuje krutý otec a ona sama se ocitá jednou nohou v hrobě. Ani pak si ale ještě není jist, zdali si čtenář uvědomil dramatickost celé situace, a dodá, že odchází bledá a shrbená (vleče za sebou „vlňák“) a hlava se jí třese, je ji slyšet, jak na schodech kašle.

V tom místě se ředitel obrátí k Frantimu a řekne mu „s přízvukem, který nahání strach: ‚Franti, ty zabíjíš svou matku!‘ – Všichni se na Frantiho zadívali. A ten ničema se usmál.“

Odstavec končí stylegmatem blízkým stylegmatu Manzoniho. Jenom však spojením podmětu s přísudkem. Poměříme-li výraz kontextem, zjistíme, že tu jde o něco docela jiného. Věta se v textu objevuje, zrovna když čtenář očekává od závěrečné věty nějaký nečekaný zvrát, aby v něm polevilo emotivní napětí, příliš dlouho udržované masivním hromaděním patetických efektů. Podstatné jméno vyslovuje velice tvrdý a příkrý odsudek, který je však směšný, jakmile jej poměříme skutečnými chlapcovými ničemnostmi. „Usmál se“ je pak něco docela jiného než „odpověděla“, Frantiho úsměv je vlastně jeho vůbec nejohavnějším činem, a nic dalšího věta nenaznačuje. Franti je prostě ničema a tím to končí. Tento melodramatický výraz by se však hodil spíše na Jaga než neukázněného klučinu z turínského předměstí. Věta, která v tomto místě ukončuje crescendo, to není pochmurný akord, ale přímo rána na buben. Střízlivé a účinné stylegma je zde zcela a naprosto promarněno a vlastně pokaženo. I pedagogická

lekce, kterou text mohl přinést, je neomaleností sdělení připravena o účinnost. Takový text předložený školákům jako vzor stylu se samozřejmě okamžitě promění v kýč. Jedinou polehčující okolností by pak mohla být už jen domněnka, že to nebyl záměr, ale nešťastná náhoda.

Jakmile jde o záměr, kýč, typický pro midcult, se předvede v plné slávě. Je to případ rádobý abstraktních religiózních předmětů, kdy dejme tomu Panna Maria nebo nějaký světec musí být k poznání, a tak v obavě, že výsledek bude považován za barvotisk (jde ovšem jen o výrobu jeho technicky pokročilejší podoby), podoba je do objektu propašována v geometrizující poloze. Kýč je okřídlená figurka na voze rolls royce, vyvedená v řeckém stylu a umístěná okázale na něčem, co by se mělo naopak řídit poctivými aerodynamickými a utilitárními zásadami. Kýč v maličko nižší společenské úrovni je *šestistovka* fiátek opatřený podélnými rudými pruhy a nosci místo nárazníků, aby vypadal jako závodní vůz, stejně jako, abychom zůstali u automobilů, jsou kýč ploutve, které snad mají připomínat kosami opatřené vozy starověkých barbarů, vyrobené podle zásad okázalé avantgardní výtvarnosti. Kýč je tranzistor s neúměrně dlouhou anténou, pro příjem zcela zbytečnou, zato však nezbytnou pro prestiž, protože vyvolává představu vysílačky, již byly vybaveny americké oddíly ve válce, jak to známe z bezpočtu propagandistických válečných filmů. A kýč je divan s potahem z Campigliho ženských postaviček, a to ne proto, že Campigliho styl by byl opotřebovaný nebo „zmasovělý“, ale proto, že tyto postavičky se nenacházejí tam, kde by měly být, jsou vřazeny do kontextu, který si je nevyžaduje, a proto jsou vulgární, stejně jako abstraktní obraz reprodukováný na keramice, nebo zařízení bistra „ve stylu“ Kandinského, Soldatiho nebo Reggianiho.

## Malajský gepard

Definice kýče nás přinutila vrátit se daleko do minulosti, vyjít z rozlišení mezi poselstvím obyčejným a poselstvím básnickým, identifikovaným jako poselství, které tím, že soustředí pozornost na sebe a na svou vlastní neobvyklost, navrhuje nové alternativy jazyka lidské pospolitosti, nové možnosti kódu, zkrátka jako poselství, které představuje stimul a zdroj nových způsobů vyjádření, bere na sebe funkci objevu a provokace (a ani po staletích není receptibilní, neocitne-li se znova v postavení objevené novinky). A právě v prostoru mezi básnickým poselstvím, které objevuje a navrhuje, a kýčem, který objev a návrh předstírá, se nachází, jak jsme viděli, řada dalších typů poselství. Od poselství masového – jež sleduje docela jiné cíle než poselství umělecké – až po poselství korektní z hlediska řemeslného, kterému jde o stimulování různých zkušeností souvisejících s celou řadou dojmů estetických, k čemuž si z umění (ve funkci objevitelské) vypůjčuje postupy a stylemata, aniž by to, co si vypůjčilo, proměnilo v banalitu, ale naopak to zařazuje do smíšeného kontextu, který by rád jednak stimuloval efekty únikové a lichotivé, a jednak podněcoval ne zcela nehodnotné interpretativní zážitky, a to proto, aby v této své dvojí funkci mohlo získat určitou strukturální nezbytnost a odvést často velice užitečnou práci. Mezi tímto typem poselství a skutečným poselstvím básnickým existuje týž rozdíl, jaký Elio Vittorini díky velice výstižné formulaci položil mezi „výrobní prostředky“ a „konzumní statky“. I když poselství tíhnoucí k plnění básnické funkce splňuje základní podmínky tohoto typu komunikace, prokazuje stejně nevyváženost, jakousi svou vlastní strukturální nestabilitu, zatímco poselství, tíhnoucí k plnění funkce pozitivního konzumu, dosahuje naopak často vyváženosti té



měř dokonalé. Což v prvním případě znamená, že přes veškerou průhlednost záměrů, které nemohou zapříčinit nedorozumění, jde o dílo nepovedené, nebo povedené jen v jistém ohledu, a ve druhém, že jde o konzumní zboží do té míry vydařené, že pozornost uživatele se přemísť a upře k dokonalosti jeho struktury a dojde k tomu, že obdaří svěžestí, vkusností a zřejmostí stylegmata, která přitom nejsou předkládána poprvé, takže dochází k ojedinělému jevu, kdy se konzumní zboží stává skutečným uměleckým dílem a vůbec poprvé v nebývale stimulující podobě předkládá tvůrčí postupy, které už vyzkoušeli jiní.<sup>34</sup>

Vytváří se tak dialektika mezi uměním usilujícím o originální zážitky a uměním usilujícím o uspořádání toho, co převzalo odjinud, a velice často základní podmínky básnického poselství realizuje to druhé, zatímco prvé znamená jenom odvážný pokus o realizaci.<sup>35</sup>

<sup>34</sup> Vezměte si třeba film *Ozbrojená loupež* Stanleye Kubricka: konstrukce děje v úsecích, zobrazujících události odehrávající se ve stejném okamžiku (události jako celek nazírané z různých hledisek) není původní, najdeme ji v Joyceově *Odyseovi*, v kapitole *Wandering rock's*. Kubrick toto stylegma přejímá, když už si je vzdělaná senzibilita částečně osvojila z literatury, která si je pravděpodobně stejně vypůjčila od filmu (předjímal je střih v Griffithových filmech) a jeho uvedením má publikum k tomu, aby je přijalo jako zcela obvyklý výrazový prostředek; podrobuje sice tvůrčí postup požadavkům konzumního produktu, poskytuje mu tím však strukturu ve všech směrech tak nezbytnou, že díky ní se dotyčný film odlišuje od všech ostatních gangsterek a stává se uměleckým dílem se všemi náležitostmi básnického poselství, už jen proto, že na něj divák jde znova, ne aby se dozvěděl, jak příběh skončí, ale aby s potěšením sledoval jeho strukturální vlastnosti.

<sup>35</sup> I když nesmíme zapomínat, že velká umělecká díla se často stala pamětihodnými přes své nedostatky a dokonce díky nim, a rovněž díky určité strukturální nestabilitě, způsobené vzrušením nad objevem a převahou základního jádra díla, k němuž se upírala veškerá energie autora a které pak podpíral argumenty už ne tak docela platnými. Zatímco čím víc dílo splňuje všechny podmínky rovnováhy, tím víc je předurčeno k tomu, aby budo dojem korektního a neriskantního provozu a stávalo se znova jenom prostým spotřebním statkem.

Pochopitelně jde o záležitosti, které by bylo třeba kriticky prošetřit případ od případu, jenže i tentokrát estetická úvaha vymezuje jen optimální podmínky pro komunikativní zkušenost a neposkytuje odkazy pro posouzení jednotlivých případů.

Tentokrát jsme chtěli hlavně položit důraz na sérii gradací, které se uvnitř kulturního konzumu vytvářejí mezi díly objevenými, díly zprostředkujícími, díly založenými na utilitárním a bezprostředním konzumu a díly, která neprávem aspirují na důstojenství umění, neboli vlastně znova mezi kulturou avantgardní, kulturou masovou, kulturou „střední“ a kýčem.

Aby nám tyto distinkce byly jasnější, vezmeme si k ruce úryvky ze čtyř literárních děl. V prvním z nich nám umělec, jakým je Marcel Proust, chce popsat jednu ženu, Albertinu, a zároveň také dojem, který hrdina Marcel zakouší, když ji poprvé v životě uvidí. Proust nechce vyvolat efekt tělesné žádosti nebo touhy, snaží se novým způsobem zachytit situaci mnohokrát popsanou a s pomocí zdánlivě banálního poselství (sdělení o setkání muže se ženou a zprávy o mužových dojmech) chce vlastně vypracovat novou techniku poznávání a přístupu k věcem.

Proust při řešení tohoto úkolu odmítá opřít se hlavně a především o popis Albertiny, nechává nás odlišovat ji od ostatních žen pomalu a postupně, a to ne jako osobu, ale jako jednu ze složek jakéhosi nerozlišitelného celku, skupiny děvčat, jejichž společné rysy, úsměvy a gesta jako by se spojovaly a vytvářely skvrny jednoho obrazu – díky této impresionistické technice každá somatická zmínka, „bělostný ovál, černé oči, zelené oči“, ztrácí svou schopnost smyslové evokace a stává se jednou z not jednoho a téhož akordu (ostatně sám Marcel vidí skupinu dívek „zmatenou jako skladbu, v níž bych nedokázal od sebe oddělit jednotlivé věty a určit jejich přechody, navzá-

jem odlišné, vzápětí však zapomenuté“). Najít v tomto popisu vhodný citát není vůbec snadné, zabírá totiž několik stránek a nedá se zredukovat na několik základních obrazů, k poznání Albertiny nás autor přivádí pomalu a jako by v doprovodu obavy, že naše i jeho vlastní pozornost se obrací k nepravému objektu. Čtenář si razí cestu spleť obrazů a spíše než „plná růžová líčka“ nebo „snědá pleť“ ho zaujme nemožnost vybrat si ze všech těch děvčat, která „mezi svá navzájem na sobě nezávislá a od sebe oddělená těla při pomalé chůzi vkládala svazek sice neviditelný, avšak harmonický jak sám horký stín a jak sama atmosféra, která z nich vytvářela celek ve všech svých částech právě tak sourodý, jako odlišený od davu, jímž pomalu v průvodu procházely“.

Mějme na paměti, že kdybychom analyzovali výrazy jeden po druhém, našli bychom ve všech tytéž prvky, jaké se objevují v kýči, zde však adjektiva neulpívají na žádném z objektů a tím méně v nás chtějí vyvolat nějaký určitý dojem a dokonce ani nechtějí šířit neurčitou „poetičnost“, čtenář přitom, jak je vyzýván, aby rozplétal klubko dojmů, které mu text přináší, je zároveň neustále napomínán, aby se těmito dojmy nenechal unést, a tato emotivně-kritická houpačka mu brání utonout v osobních pocitech vyvolaných kontextem, pokud to nejsou *pocity kontextu*, který má před sebou. Nakonec Marcela zaujmou černé oči, které vysílají „černý paprsek“, ten ho sice zvábí a zneklidní, vzápětí však následuje úvaha: „Kdybychom se domnívali, že oči takového děvčete jsou jenom šupina lesklé slídy, nebyli bychom už tak dychtiví poznat ji a spojit s námi její život.“ Na okamžik se všechno zastaví, text ale pokračuje, už ne ani tak kvůli tomu, aby emoci odmítal, ale aby ji komentoval a prohloubil, četba nepokračuje pouze jedním směrem a jako jediná je v tomto úryvku, bohatém na interpretativní stimuly, zcela od-

mítnuta snaha po hypnotickém působení, není tu fascinace, jen aktivita.

Co kdyby však místo Marcela dívku potkal a popsal pozitivní literární řemeslník a to pro čtenáře, kteří si naopak žádají právě fascinaci, emoce, napětí a hypnotickou lichotku? Podívejme se, jak se podobný zážitek profiluje u Malajského tygra Sandokana, když se v knize *Tygr z Monpracemu* poprvé setká s Mariannou Guillonkovou, známou mnoha čtenářským generacím jako Perla Labuánská:

„Sotva stačil tato slova pronést, lord se už vracel, nebyl však sám. Za ním sotva se koberce dotýkajíc, kráčelo nádherné stvoření a Sandokan při pohledu na ně sotva dokázal potlačit zvolání překvapení a obdivu.

Byla to dívka ve věku šestnácti či sedmnácti let, drobná, leč štíhlá, elegantní a nádhernými tvary obdařená, s pasem tak útlým, že jedna ruka by jej dokola objala, a s pletí jak poupě růžovou a svěží. Hlavičku měla překrásnou a oči blankytné jako hlubiny mořské, čelo nevýslovně čisté, pod nímž se lehce zakřivená obočí jedno druhého málem dotýkala.

Světlé vlasy jí v pitoreskním nepořádku co zlatý déšť padaly na bílý živůtek, ňadra pokrývající.

Jakmile pirát spatřil tuto ženu, jež přes svůj věk vypadala jako dítě, zachvěl se v hloubi své duše.“

Úryvek se obejde bez komentáře: v tomto maličko prostoduchém řemeslném výrobku jsou uvedeny do chodu veškeré mechanismy schopné vyvolat žádoucí efekt, jak při popisu Marianny, tak při vylíčení Sandokanovy reakce na její zjev. Mohly by nám příští generace mít za zlé, že jsme v dětství vůbec poprvé a víc hlavou než smysly právě díky mechanismu vybudovanému Emiliem Salgàrim pocítili, co to je vášeň? Budiž mu přiznáno, že si vůbec nečinil nárok na to, aby jeho dílo bylo považováno za

umění.<sup>36</sup> Salgàriho texty, přístroje na výrobu představ a snů, *nepožadují po nikom*, aby jim coby poselství sám dodával intenci. Poselství je tu jen od toho, aby předvedlo Mariannu. Za těchto podmínek mechanismus kýče není vůbec uveden do chodu. V rovině masové produkce, jež si klade za cíl únik a vzrušení, má tento úryvek všechny doklady v pořádku. Běda, kdyby jej kritika začala urážet. Mohla by to být nanejvýš pedagogika, která by mohla zjistit, jsou-li emoce, které vyvolává, vhodné či nevhodné pro mládež, a rozhodnout, zdali Salgàriho styl, užitečný pro jeho vlastní cíle, je či není možné předložit třeba jako vzor slohových cvičení a jeho četbu pak vhodně dávkovat a vyvažovat četbou klasiků – anebo, což by lépe odpovídalo „středním“ požadavkům řádné školy, četbou autorů kýčových.

Salgariho (nebo jeho nástupce, což jsou dnešní výrobci dobrodružné četby, detektivek nebo děl zvaných *space-opera*) je třeba studovat spíše v rovině mravů a obyčejů, nebo analyzovat obsahy jejich děl. Ale to je jiná rovina zájmů, než jsou ty, jimiž se tu zabýváme.

Přijměme nyní hledisko vypravěče vybaveného vkusem

<sup>36</sup> Dalo by se namítnout, že popis fyzického stavu postav, snažící se přivábit k nim pozornost čtenáře, není typický pouze pro masovou produkci. Počínala si tak i velká narativní tradice 19. století. Nemáme taky ani dojem, jak jsme už řekli, že bychom měli polemizovat s uměním, které se snaží vyvolávat efekty, ale naopak s povšečností a zástupností těchto efektů. Sáhodlouhý a povšečně vábný popis Marianny jí odnímá osobitost. Její rysy by mohly patřit i jinému děvčeti. I Balzac jako by někdy postavy popisoval jako Salgàri (obličej, oči, ústa, atd.), ve skutečnosti je však popisuje jako Proust (i když by se mohly zamlouvat i čtenářům Salgàriho). V okamžiku, kdy nám Balzac odhalí tvář plukovníka Chaberta, povídka, kterou mu věnoval, už dorazila ke třicáté stránce a v nich bylo všechno zaměřeno k tomu, aby psychologicky předem jeho fyziognomické rysy vymezilo, nehledě na to, že v popisu toho starého vojáka by se našel výraz, který by se dal použít na tvář někoho jiného. Efekt tu samozřejmě vzniká, další věty jej však okamžitě zproblematizují.

a kulturou, který buď aby vyhověl svému nadání, nebo volbě, se rozhodne dát čtenářům důstojný, ale přístupný literární produkt, který by se, buď aby neklesl pod úroveň umění, nebo z důvodů vyloženě komunikativních, nezřekl působení na city a přitom nepoklesl do masové produkce. Problém jak vylíčit setkání muže a ženy (neboli problém Prousta a Salgàriho) se mu ukáže coby složitá záležitost, na jedné straně potřebuje několika větami vyvolat týž efekt, jakým by žena měla působit na čtenáře, na druhé straně nesmí tento efekt dotáhnout do konce, musí jej kriticky kontrolovat.

Setkání Sandokana a Marianny by mohl vyřešit třeba takhle:

„Chvilka trvala pět minut, pak se dveře otevřely a vešla Marianna. První dojem, to bylo překvapení, z jakého člověk může oslepnout. Guillonkové zatajili dech, Sandokan cítil, jak mu buší tepny na spáncích. Dopad její krásy byl takový, že muži nebyli s to povšimnout si nedostatků, a nebylo jich málo, které její krása obnášela, a rozvážit si je, a hodně by jich to nedokázalo nikdy.

Byla vysoká a podle shovívavějších kritérií pěkně rostlá, její pleť určitě chutnala po čerstvé smetaně, kterou na pohled připomínala, a dětská ústa zase po jahodách. Pod hřívou havraních, mírně zvlněných vlasů sídlily zelené oči, nehybné jako u soch a také tak trochu kruté. Kráčela pomalu, kolem těla se jí vlnila bílá sukně a vanul z ní poklid a nepřemožitelnost ženy, která ví o své krásě.“

Jak jste si jistě všimli, gastronomický popis je co do výrazových prostředků střídmejší a se smyslem pro odmlky; přes zcela nepochybnou *concininitas*, která scházela v Salgàrim, je však komunikativní postup řádově stejný. Prostřední věta opakuje Proustovo stylegma použité na Albertininy oči: zpochybnění efektu, který autor sám předtím naznačil. Proust by se nepodrobil požadavkům

zobrazení tak bezprostředního a jednostranného, Salgàri by zase nebyl s to je tak uměřeně zvládnout a zmírnit. Někde na půli cesty mezi nimi se však nachází Giuseppe Tommasi di Lampedusa. Úryvek, který jste si přečetli, pochází z jeho románu *Gepard* a čtenář nechť si v něm laskavě zamění jména, nejde o Sandokana a Mariannu, ale o Angeliku, Tancrediho a knížete Salinu. Vstup Angeliky do paláce Donnafugata je totiž strukturován právě jako ideální model „středního“ produktu, v němž však propojení mezi postupy masové narativní literatury a narážkami na předcházející tradici nedegenerují do groteskního pastiše. Uvedený úryvek sice nezastává funkci objasnění a objevu, kterou měl v Proustovi, ale i tak zůstává příkladem vyváženého a důstojného textu, který by mohl sloužit za vzor studentům. Vzdělaného stylegmatu je použito s mírou. Výsledkem je konzumní produkt, který se chce líbit, aniž by vzrušoval, a stimulovat v určité rovině kritickou účast, aniž by odváděl pozornost výhradně na strukturu poselství. Úryvek pochopitelně problém knihy (soud o ní by musel být členitější a složitější) nevyčerpává, ale přece jen naznačuje jeho polohu. Čtenářský úspěch tohoto díla sice zcela jasně závisí na těchto charakteristických strukturálních rysech, ale pouhý fakt, že bylo úspěšné, neopravňuje k tomu, abychom je považovali za *mid-cult* nebo za kýč. Jde o spotřební statek, který uměl čtenáři zprostředkovat celou řadu společensko-historických problémů, jež sice neobjevil, ale dokázal je prezentovat v podobě, v jaké je vypracovalo historické vědomí, a které mohly jinak mnoha čtenářům uniknout.

Je to spotřební statek, ale vynikající. Gepard není kýč. Kýč předpokládá méně dořešené propojení mezi různými prvky a mnohem zjevnější snahu po prestiži. Vynikajícím příkladem této poslední možnosti je následující úryvek.

Ray Bradbury, jež „střední“ americká inteligence prá-

vem považuje za jediného autora vědecko-fantastického žánru, který vešel do literatury (protože místo aby vyprávěl prosté fantasticko-vědecké příběhy, snaží se ze všech sil budit „umělecký“ dojem především tím, že používá vyloženě „lyrický“ styl), napsal povídku pro *Playboy*. *Playboy* jak známo je časopis publikující dovedně a se špetkou zlomyslnosti fotografovaná pěkná nahá děvčata. V tomto ohledu *Playboy* není kýč, nepředstírá, že jde o fotografie umělecké, jak zní obvyklé chatrné alibi pornografie, ale veškeré technické a umělecké prostředky, které jsou na trhu, používá k tomu, aby čtenářům předložil nahotu, která vzrušuje a přitom není vulgární, a doprovází ji vtipnými a roztomilými *cartoons*.

*Playboy* však bohužel hledá *promotion* rovněž v rovině kulturní, pokouší se být něco jako *New Yorker* pro prostopášníky a požívačnický a snaží se získat ke spolupráci známé spisovatele, kteří spojením s časopisem nepohrdají a prokazují tak toleranci a smysl pro humor, jenže projekt sám, jehož prvkem se spisovatel stává, vykonává nevyhnutelně korumpující vliv: aby poskytl „vzdělané“ alibi tomu, kdo časopis v rozporu se svým vlastním svědomím kupuje, spisovatel chtě nechtě napíše text, který není jen poselství, ale zároveň alibi. Produkuje kýč pro operaci, která je kýčem ve svých základech. Tak je tomu i v případě Raye Bradburyho, který je ostatně sám o sobě kýčař i jinde. Bradbury rovněž vypráví o setkání dvou osob, co-pak by se ale mohl, když chce „dělat umění“, uchýlit k tolikrát už vylíčenému setkání dvou milenců? V povídce *Sezóna dobrého počasí* proto vypráví o muži, který se se svou citlivou a vzrušení snadno podléhající ženou vypraví na dovolenou na francouzské pobřeží (z Ameriky!) u Vallaurisu, aby byl co nejbliž svému idolu Picassovi. Všechno je dokonale propočteno: je tu umění, modernost a prestiž. Picasso nebyl zvolen náhodou: zná ho celý svět,



z jeho děl se už staly fetiše, poselství čtená podle předepsaného schématu.

Jednou večer se náš hrdina při západu slunce zasněně prochází po opuštěné pláži a z dálky zahlédne postaršího drobného muže, jak kreslí holí do písku podivné obrazce. Je to samozřejmě Picasso. Našemu hrdinovi to dojde, když se k němu zezadu přiblíží a vidí, co vlastně do písku kreslí. Tají dech, aby kouzlo nezrušil. Picasso odejde. Muž by chtěl zadržet v písku jeho dílo, nastává však příliv, za chvíli voda zaplaví a odnese si kresby, kouzlo zmizí.

Shrnutí děje ovšem nedává představu o stylu povídky. Přečtěme si proto, co hrdina vidí starce kreslit do písku:

„Na ploché pláži byli vyobrazeni řečtí lvi a středozemní kozy a dívky s tělem z písku, který se podobal zlatému prachu, a satyrové dující do ručně vyřezaných rohů a tančící děti, jak po pláži rozhazují květiny, a kůzlata, jak v přemetech za nimi běží, a hudebníci, jak hrají na harfy a na liry, a jednorožci, jak unášejí na hřbetu mladíky kamsi ke vzdáleným pastvinám, lesíky, zříceniny chrámů, sopky, po celé pláži v souvislé řadě dřevěné rydlo v ruce horečnatého zpoceného muže črtalo, spojovalo, a tu a tam svazovalo zevnitř, zvenčí, napříč sešívalo, šeptalo a pak se zastavilo a znova se rozběhlo, aby tyto bakchanálie v pohybu stačily vykvést, než budou sluncem vymazány z moře. Dvacet třicet metrů nymf a dryád a letních fontán se objevovalo ve spletených hieroglyfech. Písek ve skomírajícím světle dne měl barvu roztavené mědi, do níž bylo vyraženo poselství, které si každý kdykoliv po léta mohl číst a vychutnávat. Nohama zakrvácenýma od hroznů se nyní tančící dcery vinobranců chystaly šlapat víno, dýmající moře plodilo zrůdy s mincemi místo šupin a rozkvetlí draci rozlévali vůně z prchajících obleků, a teď... teď... teď...“

Umělec přestal kreslit.“

I tentokrát je analýza zcela zbytečná. Čtenáři je předepsáno, čeho si má všimnout a čím se má těšit – a jak se tím těšit – v Picassově díle, lépe řečeno z Picassova díla je mu předložena kvintesence, *resumé*, jakási kondenzovaná představa. Je dobře si uvědomit, že z Picassa byl vybrán ten nejsnadnější a nejdekorativnější moment (takže i nad malířem, nádherně při své činnosti zobrazeným, se vznáší podezření z kýče...) a čtenáři je předložena jeho nejromantičtější a nejkonvenčnější představa. Nepravděpodobná Picassova procházka po pláži a kreslení do písku určité i v tom nejneobezřetnějším čtenáři zlomí poslední zbytky odporu, který mu ještě brání vidět v Picassovi fetiš odpovídající jeho „střednímu“ statutu. Bradbury na jedné straně interpretuje Picassovo umění s pomocí typického použití „chudého“ kódu (zredukováného na pouhou zálibu v ornamentech a na ošuntělý repertoár konvenčních vztahů mezi stereotypními postavami a předem danými pocity), na druhé jeho povídka předvádí typické sesazení stylistemat vypůjčených z pozdně dekadentní tradice (našly by se tu ozvuky Patera, Wildea, útržky Joyce – děvče v podobě ptáka! – a dannunzianismy z druhé ruky ...), spojených pouze úmyslem nahromadit dostatečný počet efektů. A přesto všechno poselství nechce mít jinou intencionalitu než sebe samo: čtenář se má nadchnout autorem, co „umí tak krásně psát“... Pro čtenáře typu *midcult* je výsledkem silně lyrická tenze. Povídka není jen konzumovatelná, ale taky pohledná, dává čtenáři k dispozici krásu. Mezi touto krásou a krásou dívek z prostřední rozkládací stránky *Playboye* není žádný velký rozdíl, obě jsou gastronomické, pokrytectví *Playboye* je však díky tomu, že fotografický znak odkazuje ke skutečnému referentu, od něhož je možná k dispozici i telefonní číslo, přece jen poněkud zlomyslnější. Právý kýč jakožto Lež je přesně tam, kde se nachází také umělecká próza Raye Bradburyho.

## Závěr

Tím jsme vyčerpali škálu možností. V rovině estetické reflexe komunikativní struktura kýče odhalila svou pravou tvář.

A přece jen by stačil jeden jediný člověk, který by se díky četbě Bradburyho poprvé v životě začal zajímat o Picasso a nad jeho obrazy reprodukoványými v nějaké knize vkročil na cestu svého osobního dobrodružství, ve kterém by se Bradburyho stimul vytratil a přenechal místo výraznému a originálnímu uchopení a pochopení tvůrčího postupu a světa jednoho malíře, a stačilo by to zpochybnit všechny teoretické definice vkusu a nevkusy.

To je však totéž jako počítat napevno s tím, že „cesty Páně jsou nevyzpytatelné“: nemoc sice může někoho přiblížit k Bohu, to ale nic nemění na tom, že i pro věřícího lékaře je první povinností vypracovat diagnózu a snažit se nemoc zlikvidovat.

Podobný postoj by měl bránit ve vyslovení konečného stanoviska nanejvýš v případě týkajícím se *masmédií*. Uvnitř antropologické situace zvané „masová kultura“ jsou různé mediace a přemety na denním pořádku, přijetí se může vyvinout a konfigurovat tak, že dokáže změnit podobu emise a naopak.

Kýč se někdy nachází tam, kde je poselství, jindy tam, kde je ten, kdo poselství užívá nebo kdo jej k užívání nabízí jako něco jiného, než oč ve skutečnosti jde. Příkladem hudebního kýče je Addinselův *Varšavský koncert*, díky tomu, jak bezohledně kumuluje patetické efekty a imitativní nápovědi („Slyšíte? Letadla zrovna bombardují...“) s ozvuky z Chopina; model užívání takového kýče popisuje Malaparte v *Kůži*. Angličtí důstojníci zaslechnou Addinsela, autorovi se napřed zdá, že to je Chopin, pak že to je Chopin zfalšovaný a padělaný, nakonec však jeden

z důstojníků radostně oznámí: „Addinsel je náš Chopin.“ V tomto směru většina takzvaně rytmicko-symfonické hudby založené na odhodlání spojit rozkoše hudby taneční s kurážností džezu a důstojností hudby symfonické dosahuje efektů zhruba stejných jako hudba Addinselova. Je-li však skladatel obdařen přirozeným talentem, může vzniknout produkt, který se díky svým strukturálním náležitostem vymkne kýči a stane se korektním „středním“ produktem, příjemnou popularizací mnohem odvážnějších hudebních vesmírů. To je například případ Gershwinovy *Rapsodie v modrém*, jíž se nedá upřít originalnost řešení a svěží přebírání folklórního amerického materiálu v nečekaných polohách. Je-li však tato skladba (právem chápaná a konzumovaná jako poctivě myšlený stimul odpočinku a snění) provozována ve velkém koncertním sále, kde orchestr řídí dirigent ve fraku, a publikum je odhodláno slavit tradiční obřady, které patří k symfonické hudbě, okamžitě a nevyhnutelně se z ní stane kýč, protože stimuluje reakce neúměrné svým intencím a možnostem. Je dekodifikována kódem, který nestál při jejím vzniku.

Kýčem naopak nejsou snadno zapamatovatelné rozto milé taneční skladby od téhož autora, protože Gershwina v životě nenapadlo, že skladba *Lady be good* by se mohla stát vzácným koncertním číslem, nabídl je publiku, aby si zatančilo a na chvíli uniklo z denních starostí. Jako taková skladba opravdu funguje. Teď bychom si mohli položit otázku, zdali únik ze skutečnosti, jaký takováto taneční hudba nabízí, prospívá životní rovnováze, nebo zdali rytmus určité písničky nepromění milostný vztah v pouhý povrchní flirt. To je však už jiná záležitost a jiný problém. Akceptujeme-li situaci, ve které funkční hudba má za úkol vyvolat zvláštní druh fyziologické a citové exci tace, pak musíme Gershwinově skladbičce přiznat, že uměřeně a s vkusem plní svůj úkol.

Rovněž uvedený úryvek z *Geparda*, poctivě myšlený jako ušlechtilý produkt určený k zábavě, se může stát nadbytečně náročným, je-li předložen coby příkladné básnické poselství, originální revelace oněch aspektů skutečnosti, které předtím zůstávaly ukryté a neprozkoumané. V tom případě ovšem zodpovědnost za kýč nepadá na hlavu autora, ale čtenáře nebo kritika, který poselství publiku takto předložil a vybavil je kódem, který ukládá svévolnou interpretaci a nutí čtenáře, aby ústa chutnající po jahodách, oči zelené jako u soch a vlasy v barvě noční tmy bral jakožto stylegmata poselství, které nemá jiné intence než sebe samo, a těšil se originálností jeho vize.<sup>37</sup>

V panoramatu masové kultury se nedá ani tvrdit, že by se sled mediací a výpůjček ubíral jen jedním směrem, není to jenom kýč, kdo si vypůjčuje z nějaké kultury stylegmata, aby je pak zařadil do svých vlastních chatrných kontextů, dnes i kultura avantgardní reaguje na současnou situaci, v níž tlak masové kultury je stále masovější a naléhavější, právě tím, že si stylegmata vypůjčuje od kýče, a nic jiného nedělá ani pop-art, který morbidní a ironickou pozornost věnuje těm nejdomyšlivějším a nejvulgárnějším grafickým symbolům reklamního průmyslu. Zvětšuje je a zasazuje do obrazů, které dnes visí v galeriích. Avantgarda se tak mstí kýči a uděluje mu zároveň lekci, umělec předvádí kýčáři, jak se cizí stylegma má správně vřadit do nového kontextu a neprohřešit se přitom proti

<sup>37</sup> Zatímco tato stylegmata už naopak mají svou historii: „... díval jsem se na tvé hrdlo, které připomínalo sochu – na plné usměvavé jahodové rty – na průsvitná ouška, pokrytá – jemným chmýřím – jakým se bělají zralé broskve“ (Guido da Verona, *Knih mého bludného snu*). Nebo také: „Angelika se dál opírala a smála se, předváděla své zoubky mladé vlčice... Možnost zprznění ji zneklidňovala, na krásném hrdle jí tepala žíla“ (Lampedusa); „ten tvůj smích, ten tvůj smích – prudký jak vzlyk při milování – při němž jsem zahlédl lesknout se tvé čisté sliny – na okrajích tvých droboučkých dravčích zoubků“ (Da Verona).

vkusu. Značka továrny na nápoje nebo skomíravý komiks, objektivovaný na plátně, nabývají naléhavosti, kterou předtím postrádaly.<sup>38</sup>

Kýč však obvykle dlouho nečeká a pomstí se umění, právě teď si například některé tvůrčí postupy pop-artu vypůjčuje výroba velkých reklamních tabulí, která k vyvolání efektů a k předstírání vysoké úrovně vkusu, neboli k produkci nového kýče, využívá stylegmat nové avantgardy. A to je jen jedna z mnoha epizod jevu typického pro každou moderní industriální společnost, kdy se standardy rychle střídají, takže i na poli vkusu každá inovace riskuje, že se stane produkcí příštích návyků a zlovyků.

Dialektika mezi avantgardou a řemeslnými výrobky pro masy (která bere v úvahu jak kýč, tak to, co kýč není, jde-li o výrobek určený k praktickým účelům, nebo korektní zprostředkování akvizicí umění) nabývá tak jak většího rytmu, tak automaticky i možnosti návratu k předchozímu stavu. Umožňuje nám však zahlédnout i možnost operativních zásahů, z nichž ze všeho nejhorší by byl pokus zdánlivě přilnout k nadčasovým hodnotám Krásna, pod nímž se obvykle skrývá jen pohodlná a renumerativní tvář kýče.

<sup>38</sup> Kýč využívající odpadků umění a avantgardní umění využívající odpadků kýče...

Analýza obou těchto operací by mohla být s užitkem prováděna na základě pojmu *bricolage* navrženého Lévi-Straussem v knize *La pensée sauvage*. Avantgarda a kýč by se angažovaly ve vzájemném *bricolage*, jeden z nich by se k němu hlásil a aspiroval na objev nových dimenzí faktů, druhý by o tom mlčel a předkládal se coby invence. Umění by se přijetím této činnosti, *bricoler*, snažilo dostat ze situace, kdy všechno jako by už bylo řečeno. Kýč předstíráním činnosti *ingénieurura*, který klade otázky vesmíru, aby se mohl *situer au delà*, by se stal naopak uměním napodobovat umění a potvrzením falešnosti situace, kdy všechno je už řečeno.

# Četba „Steva Canyona“

„Nullus sermo in his potest  
certificare, totum enim dependet  
ab experientia.“

Roger Bacon, *Opus Majus*

## Analýza poselství

11. ledna 1947 Milton Caniff publikoval první pokračování Steva Canyonu.<sup>1</sup> Jak je to obvyklé, jméno hlavního hrdiny poskytlo název celému seriálu, a to byla také jediná informace, se kterou čtenář mohl vkročit do děje a vejít ve styk s postavami, které dosud neznal. Mohl nanejvýš vědět, že Caniff je autorem komiksu *Terry and the Pirates*. Tu je však čtenář uváděn do docela jiného narativního klimatu. Autor si je dobře vědom toho, že hned prvním pokračováním musí vzbudit zájem (ne-li rovnou nadšení) a za každou cenu si získat přízeň publika. Jde o publikum velice různé co do složení – seriál *Terry and the Pirates* měl v určité době 30 000 000 každodenních čtenářů. K tomu, aby mohl dosáhnout svého cíle, má autor k dispozici určité výrazové prostředky. Na rozdíl od čtenáře ví, že se neobejde bez velice dobře propočítaného a absolutně přesného stylu. Sledujme jej a snažme se objevit „způsob“, na němž své poselství postavil, a dekodifikujme jej podle toho, co nám dokáže povědět, aniž bychom opomíjeli strukturu s jejími znaky a vzájemné vzta-

<sup>1</sup> Pro první zhodnocení srv. postřehy S. Beckera, cit. dílo *Comic Art in America*.

# STEVE CANYON

WHY, IT'S STEVE CANYON! MY SISTER IN SHANNON WRITES THAT YE FND NER A PERSONAL CALL!

THAT I DID! SHE LOOKS FINE!

GLAD TO SEE YOU BACK, MR. CANYON! MY BOY GOT THE SOUVENIR YE SENT FROM EGYPT!

GOOD!



CHECKING IN, SARGE!

CAPTAIN CANYON! I REALLY SWEAT YOU OUT THIS LAST TRIP! HEY! I HAVE A FINANCIAL STATEMENT FOR YOU... YOU'LL NEVER REGRET HAVING BACKED ME ON THIS DEAL!...



WANT A FLOWER FOR YOUR BUTT-HOLE, MR. CANYON?

NOT TODAY, POSIE — BUT YOU AND YOUR MOM ARE ABOUT DUE TO SEE A MOVIE ON ME...



GOING UP?

THIS CAR, MR. CANYON! —AND FOR YOU WE DON'T WAIT TILL IT'S FULL! RIGHT, IRMA?

R-R-AJAH!

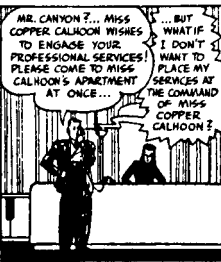


OH... HERE IS MR. CANYON, NOW...



IT'S A MR. DRYZEE, SECRETARY TO COPPER CALHOON, THE BIG SHE-WOLF OF THE STOCK MARKET...

HMM—THEY CALL HER "THE COPPERHEAD" I WONDER IF SHE HOWLS OR HISSES?



MR. CANYON?... MISS COPPER CALHOON WISHES TO ENGAGE YOUR PROFESSIONAL SERVICES! PLEASE COME TO MISS CALHOON'S APARTMENT AT ONCE...

... BUT WHAT IF I DON'T WANT TO PLACE MY SERVICES AT THE COMMAND OF MISS COPPER CALHOON?



MIS-TER CANYON! PEOPLE DO NOT REFUSE WHEN SUMMONED BY COPPER CALHOON!

AND ALL THIS TIME I THOUGHT I WAS A PEOPLE! GOOD MORNIN, MR. DOOZIE!



WHY, MR. DIZZY, WHAT YOU SAID! AND ME SO YOUNG AND IMPRESSIONABLE! ...THE CLICK YOU HEAR WILL MEAN YOU'RE SOLIDING!

WELL, IT WOULD HAVE BEEN NICE TO HAVE MONEY TO PAY THIS OFFICE RENT BUT I GUESS IT'S BAD FORM TO GET INTO REGULAR HABITS LIKE THAT...



COPPER! YOU HEARD ON THE EXTENSION WHAT STEVE CANYON SAID!... I HAVE NEVER BEEN SO...

I WANT THAT MAN!! ...GET HIM!

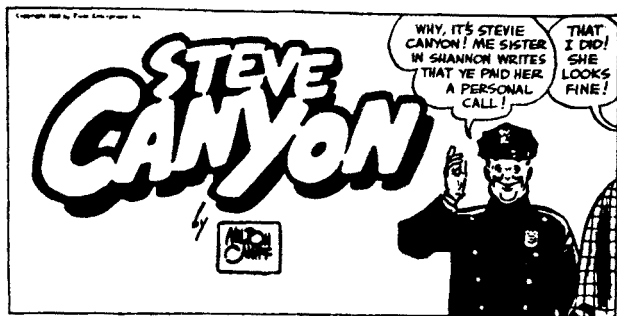
1-19



hy s odkazem na daný kód, jehož se autor drží v domněn-  
ní, že čtenáři jej už znají.

Stránka komiksu se skládá ze čtyř pruhů, tři mají po třech obrázcích, první má obrázky (nebo záběry) jen dva, protože v jednom je název celého seriálu.

*První záběr.* Pokud bychom chtěli použít filmového žargonu, nazvali bychom jej záběrem „subjektivním“, hrdina jako by měl kameru na rameni, a všechno vidíme buď očima jeho, nebo jedné osoby, a ta jakmile vykročí kupředu, okolí se začne přibližovat k divákovi. Ze Steva Canyona je tu vidět jen „raglánový“ plášť a v něm široká ramena. Že jde o Canyona, to nám potvrdí policista, když ho s důvěrným irským akcentem pozdraví („me mister“, „ye“), srdečnost zdůrazňuje i gesto a široký úsměv. Je to přesně ten policista, jakého bychom rádi potkávali co nejčastěji a jaký se taky objevuje snad v každé hollywoodské veselohře. Spíš než policista je to přítel v podobě Zákona. Následuje dialog: – *Hleďme, hleďme, Steve Canyon! Sestra mi napsala ze Shannonu, že jste za ní osobně zašel!* – *To je pravda. Je v pořádku.* Skutečnost, že policista Stevovi děkuje (oslovuje ho důvěrně Stevie) za to, co udělal pro jeho sestru, dokazuje kladný a srdečný postoj

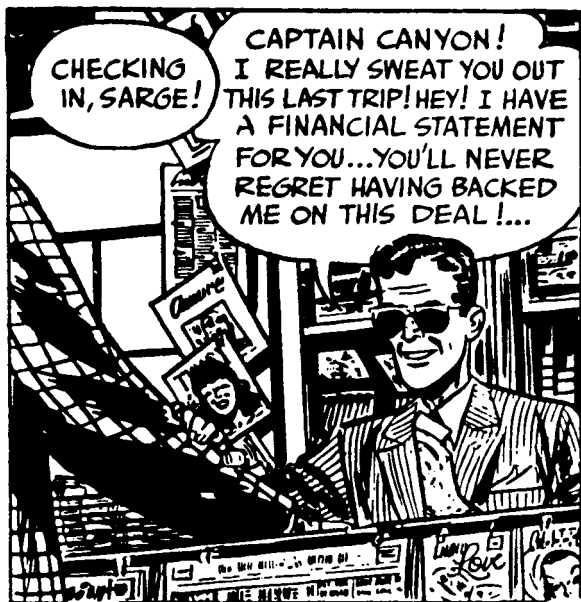


našeho hrdiny vůči zákonu a obecněji vzato dobré vztahy k lidem a provozování *human relations*.

*Druhý záběr.* Steve se nachází ve vchodu do jakési velké budovy. Soudíme tak podle toho, že tu je vrátný. Vztah mezi Stevem a vrátným je zhruba stejný, jako mezi Stevem a policistou. Policista představoval moc a úřad, portýr zastupuje jenom svou vlastní osobu a skutečnost, že Steve ho vyznamenává svým přátelstvím a má ho rád, znamená, že jeho pojetí *human relations* není vypočítavé, ale zcela spontánní. – *Jsem rád, že už jste zase zpátky, Mr. Canyone! Můj kluk dostal dárek, který jste mu poslal z Egypta!* – Dozvěděli jsme se, že Steve Canyon má rád děti a že jezdí do cizokrajných zemí. Lakonická odpověď („good“) ho definuje jako muže zdvořilého, ale nesnášejí-



cího citovou rétoriku. Portýrova slova nám dále naznačují, že Steve tu dlouho nebyl.



3. záběr. Ten je z celého kontextu nejmnohoznačnější. Co Steve po dobu své nepřítomnosti dělal a kde vůbec byl, to není zatím jasné. Stejně nejasný je jeho vztah k slepému prodáváči novin. *„Na váš rozkaz seržante! řekne Steve. A prodáváč novin odpoví: Kapitán Canyon! Víte, že jsem se kvůli té vaší poslední cestě pořádně zapotil? Mám tu finanční zprávu. Nebudete litovat, že jste mi tu záležitost svěřil! – Jde tedy o nějaký obchod, a to výnosný. Canyon začíná být zajímavý, vytváří se kolem něho napětí. Skutečnost, že ho prodáváč novin oslovuje „ka-*

pitáne“, nám naznačuje, že býval voják. Nezapomínejme, že jsme v roce 1947 a vojenská minulost v běžném názoru znamená hrdinské chování na frontě. Steve ostatně říká prodáváči novin „seržante“ a jejich vztah budí dojem trvalého přátelství, jaké dva muže, kteří si pomáhali v nebezpečí, spojuje i v další spolupráci. Válka utvrzuje přátelství, je to škola kamarádství a podnikavosti. Společný obchod na takovém pozadí by měl být nejspíš něco dobrodružného, co se sice nedá jen tak předvídat, ale určitě nejde o nic protizákonného. Válečného slepce přece nemůžeme z něčeho takového podezřívat! Naopak, nemůže nám nebýt sympatický. A odlesk těchto sympatií padne i na Steva, když vchází do čtvrtého záběru, je to už pros-



tě „nás“ hrdina. A okamžitě začne nápor domněnek a identifikací.

*Čtvrtý záběr.* Steve vyšel ze „subjektivního záběru“, kamera odjela dozadu a přesunula se doleva. Je z profilu, pořád mu ale ještě nevidíme do tváře. A tak to má být, čtenář si přece musí vychutnat očekávání, napřed je třeba vytvořit duši a teprve pak ji předat tváři. A ta duše se ještě přesněji vyprofiluje při setkání s malou prodavačkou květin. Jde k němu s naprostou důvěrou: – *Květinu do knoflíkové dírky, Mr. Canyon? – Dnes ne, růžičko. Ale už je načase, abych tobě a tvé matce koupil lístky do kina...*

*Pátý záběr.* Konstrukce Stevovy duše je u konce, je třeba přejít k obličejí. Ten okamžik už není daleko. Jeho krása a osobní kouzlo jsou naznačeny zatím v pohledu zezadu (je vysoký, má vlnité světlé vlasy), a můžeme si je ta-



ké odvodit z nadšení obou děvčat u výtahu. – *Nahoru? – Tímto výtahem, Mr. Canyon! A že jste to vy, nebudeme čekat, až bude plný, vid', Irmo?– R-r-rajah!*

Odpověď druhého děvčete nám poskytne další informaci: „R-r-rajah! je totiž parodistická deformace slova Roger, který v žargonu pilotů zastupuje výraz „O.K“. Skutečnost, že děvče jej – a nadšeně – použilo, když se objevil Steve, nám naznačuje, že Steve je letec. A tento záběr s konečnou platností potvrzuje náš dojem ze záběrů předchozích, a sice, že Steve vchází do velkého mrakodrapu plného kanceláří v profesionálně prestižní oblasti velké průmyslové metropole.

*Šestý záběr.* Konečně vidíme tvář Steva Canyona. Je to tvář mužně krásná a poznamenaná životem: zračí se v ní zralost a zdatnost. Připomíná řadu hollywoodských stereotypů od Van Johnsona až po Garyho Granta. Sympatie k Stevovu obličejí se tudíž nezakládají pouze na jejich rysech a jejich evokativní schopnosti, ale na kvalitě „znaku“, kterou na sebe tato tvář bere a ve funkci hieroglyfu odkazuje k sérii typů, standardů a představ mužnosti náležejících do kódu, který čtenáři už znají. Grafický záznam je tu „místo“ něčeho jiného, je to *konvencionalizovaný* prvek určité řeči. Steve je ikonografický prvek, který je možno ikonograficky studovat jako světce na iluminaci, vybaveného kanonickými atributy a určitým typem vousů nebo svatozáře. Steve pak otevře dveře do své kanceláře, jak nám sděluje jméno na tabulce na dveřích. Společenské zařazení podniku jenom násobí nejasnosti a kouzlo kolem celé situace a její hlavní postavy. Stevův podnik se (s využitím známého výrazu „limited“) jmenuje Horizons Unlimited, *Neomezené obzory*: jde o export, archeologické rešerše, výpravy do kosmického prostoru, policejní vyšetřování, pašování, nákup a prodej atomových tajemství? Pravděpodobněji, jak to vysvitne z násle-

dujících záběrů, je to kancelář pro všechno, co si vyžaduje riziko. V kanceláři je sekretářka (oznamuje právě komusi Stevův příchod). Je to rovněž přesně vymezený prototyp, vztažený ke kódu vkusu let čtyřicátých. Vhodné spojení středozevního a orientálního původu (což je odkaz ke dvěma jevištním války, odkud byly importovány modely poválečného erotismu), děvče sice nápadné a vyzývavé (vyzývavost sekretářky je úměrná prestiži bosse), ale i svěží a rozhodně ne bez ctností. Pokud si čtenář podržel v paměti typ naličení čtyřicátých let a dokáže určit skutečný význam ikonografického faktu, určitě do něj neopomene zařadit „halenku à pois“, která v manichejském dělení na dobré a špatné – na němž se typologie komiksu zakládá – znamená mravní čistotu. Následující obrázky



ještě více zdůrazní kontrast mezi vzdušnou nadýchanou puntíčkovanou halenkou sekretářky a přiléhavým černým hedvábným šatem „vamp“.

*Sedmý záběr.* Po velkém množství typologických informací poskytnutých předcházejícím obrázkem má sedmý záběr z hlediska ikonografického funkci spíše přípravnou: s pomocí dialogu uvádí nové prvky v rovině konceptuální a chystá výjev zobrazený v záběru osmém. Sekretářka předává Stevovi telefonní hovor, který vedla už při jeho vstupu do kanceláře, a představí mu osobu, která s ním chce mluvit:

– *Mister Dayzee, tajemník Copper Calhoonové, burzovní vlčice... Hmmm... Říkají jí Zrzavá zmije. Vyje nebo syčí?...*

Dialog je bohatý na informace. Jméno tajemníka napovídá představu „kopretiny“ (*daisy*) – a když se pak tajemník na obrázku objeví, bude celkem snadné spojit toto směšné jméno s jeho bezbrannou prázdnotou. Křestní jméno miss Calhoonové je „Copper“ (*měď*, ale také rusovlasá osoba), a to znamená, že bude zrzavá. Profesionální kvalifikace se obejde bez komentáře. Důležitá je naopak přezdívka, kterou jí udělí Steve. „Copperhead“ není jen „hlava s vlasy v barvě mědi“, ale také název hada. Z toho pak vyplývá slovní hříčka s vytím (burzovní vlčice) a syčením. Vůči této postavě Steve od začátku zaujme nepředpojatý a nebojácný postoj.

*Osmý záběr.* Prostředí je exemplární. V přepychovém zařízení v pozdně secesním stylu, ovlivněném pompézní ředitelskou „modernou“ let dvacátých a třicátých, převládají vertikální linie, které vytvářejí dojem, že místnost je vysoká a rozlehlá. Tajemník Copper Calhoonové je oblečený jako operetní magnát, jeho tvář hlupáka – líp je vidět v následujícím záběru – nám však nezabrání všimnout si okázalé zámožnosti, která čiší z každé části jeho odě-





vu. Jaký tajemník, taková majitelka podniku: Copper Calhoonová sedí za obrovským psacím stolem a přiléhavé černé šaty ji kryjí od hlavy k patě. Lépe na ni uvidíme v následujících záběrech, už teď ji však můžeme považovat za dovedné skloubení královny ze *Sněhurky a sedmi trpaslíků*, Veroniky Lakeové z filmu *Čarodějka* a Hedy Lamarrové. Je to prototyp fatální ženy, v níž odkazy k industriálnímu matriarchátu (v tom případě by byla věrohodnější v střízlivém chanelu bez provokujících prvků) jsou v jistém ohledu sublimovány do mnohem nápadnějšího a opojnějšího erotického standardu filmového typu; co by v ní mělo připomínat moc ekonomickou, to je nadneseně a zcela vědomě v nepravděpodobném rozměru přeneseno do roviny *glamour*. Copper Calhoonová je neprav-

děpodobná, protože musí být okamžitě a bez váhání považována za symbol moci, fascinace a prestiže, čehosi kalného a pánovitého. Jedině zcela a naprosto konvenční a neúměrně rozlehlá symbologie dokáže čtenáře přimět, aby k výkladu této postavy použil správný klíč. A jedině v tom případě pak nabude správného významu telefonický rozhovor mezi Stevem a tajemníkem:

– *Mr. Canyon? Miss Copper Calhoonová by chtěla použít vašich profesionálních schopností. Přišel byste okamžitě k ní do jejího bytu? – A co když já nestojím o to, aby Miss Calhoonová mých profesionálních schopností použila?*

*Devátý záběr.* Do tajemníka jako by hrom uhodil. Všimněme si, že jeho údiv je vyjádřen ve třech komplementár-



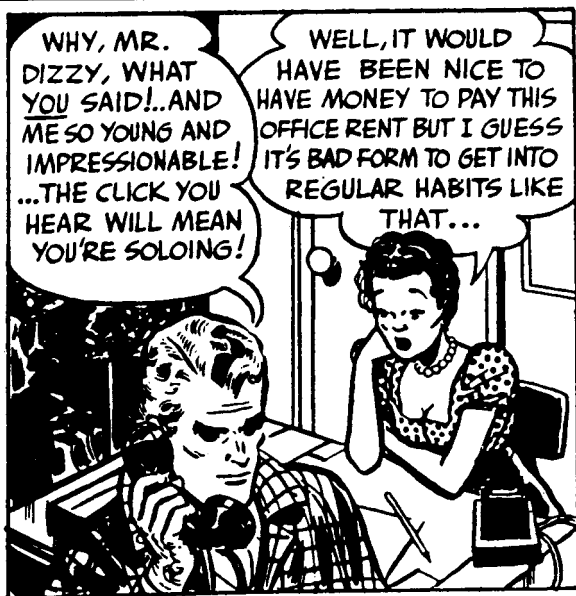
ních rovinách, *kresbou, pojmy a zvuky*. Údiv ve tváři je normální záležitost psychologické stylizace. Stejně tak je zcela normální sdělení i obsah obláčku: – *Mr. Canyone, nikdo přece neodmítne přijetí u Miss Copper Calhoonové!* Tajemník je ze Stevova opovážlivého chování celý vedle a nemůže než požádat o pomoc právě ty zvyklosti, které tu byly tak nápadně porušeny. O něco nezvyklejší je způsob, jímž je zaznamenána zvuková podoba prvního tajemníkovy zvolání (s pomocí tučnějšího písma, přenosem intenzity zvuku do výraznosti znaku, který má podobu písma, nehledě na pohoršení vyjádřené oddělováním slabik: slovo „mister“ je rozděleno do tří a první slabika je dokonce podtržena. Grafické řešení vyjadřuje psychologický postoj, emotivní akceleraci a současně napovídá jakousi zvláštní výslovnost.



Skutečnost, že jsme prostředky použité k zachycení dotyčné situace označili za „nezvyklé“, je dána tím, že u čtenáře předpokládá určitou „nedotčenost“ a ta pro nás znamená pracovní hypotézu; typ grafické stylizace, již se tu zabýváme, se totiž zakládá na sérii zcela samozřejmých konvencí, s jejichž pomocí každý správný čtenář komiksů je schopen okamžitě zaznamenat veškerý rozsah poselství. V tomto směru záběr nabízí ještě další dva typy informace. Jeden je dán ironickou Canyonovou odpovědí: – *To je mi novinka! A já jsem si myslel, že jsem někdo, Mr. Doozie!* (všimněte si, že je překrouceno jak jméno tajemníka, tak přání dobrého dne). Druhá informace spočívá v tom, že Copper, která je tu v detailu, rozšiřuje okruh informací poskytnutých předcházejícím záběrem (dlouhá cigareta, černé rukavice, nalíčení zdůrazňující „fatální“ rysy) a projevuje se ještě výrazněji coby žena obezřetná a nápaditá: sleduje hovor na druhém aparátu a celou situaci má plně pod kontrolou.

*Desátý záběr.* Stevovo odmítnutí se obohacuje o další drzosti. Záběr zachycuje podle všeho závěrečnou část dialogu (některé repliky jsou coby samozřejmé vynechány). Steve říká: – Mr. Dizzy – překroučení jména je tentokrát urážlivější, dizzy znamená „Tupý“ – *Mr. Dizzy, co to slyším? A já jsem tak mladý a citlivý! Až uslyšíte ve sluchátku klapnutí, bude to znamenat, že řídíte sám!* Poslední věta nám jen potvrzuje informaci, že Steve je letec: výraz „solo flight“ patří do žargonu pilotů. Stevova odpověď budí dojem sebevědomého postoje muže, který by se nevzdal své nezávislosti ani za cenu nesnází a strádání. Sekretářka se ostatně tváří neutěšeně a dodává, že by bylo načase, aby se konečně objevily nějaké peníze na zaplacení nájemného za kancelář, jenže po šéfovi něco takového přece nemůže chtít. Kancelář je zobrazena jako prostě zařízený, chudý koutek.

*Jedenáctý záběr.* V ikonografické poloze nepřináší nic



nového, jen dlouhou spirálu kouře, kterou Copper vypustí z úst, než promluví – je to znamení dlouhé odmlky. Nehledě na to, že i „spirála kouře“ je tu uvedena jako konvence (*tento* znak totiž znamená „spirálu kouře“ pouze v říši komiksů), důležitý je tu především dialog. Tajemník řekne jen to, co se od něho dalo čekat: – *Copper! Slyšela jste, co řekl Steve Canyon! V životě jsem ještě nebyl tak...* Copper mu však skočí do řeči: – *Chci toho muže! Přiveď mi ho!* Čímž je jedna postava dotažena do konce a otevírá se velice slibná zápleтка. A není to žádná náhoda, že tím končí první pokračování. Těch jedenáct záběrů, to je mistrovské crescendo, ukončené klimaxem posledního výjevu. Na jedné stránce dokázal Caniff vykreslit celou skupinu postav a zahájit příběh. Zatím se ještě nic ne-



přihodilo, čtenář je však už pevně přesvědčen, že se může stát cokoliv. Příběh se zastavuje v situaci napjaté jako struna na houslích. Má-li výraz „napětí“ nějaký význam, pak právě zde máme jeho konkrétní příklad, a všimněte si, že se to obešlo bez násilí, výslovného tajemství či tradičního nečekaného dějového zvratu. První pokračování dosáhlo svého: přivábilo k sobě hned napoprvé čtenářskou pospolitost, a ta už postavy neopustí až do konce.

Naše nevyhnutelně pedantská a podrobná analýza nám umožní vyvodit z ní dva typy poznámek. První se týká řeči komiksu obecně a druhý se zabývá otázkami, které si nyní můžeme položit. Týkají se povahy tohoto příběhu, povahy komiksových příběhů jiných a odlišných a povahy masových sdělovacích prostředků obecně.

## Řeč komiksu

1. V prvním pokračování Caniffova komiksu jsme našli prvky *ikonografie*, která sice používá stereotypů realizovaných někde jinde (třeba ve filmu), ale provádí to s pomocí „žánru“ vlastních grafických nástrojů. Zmínili jsme se už o spirále cigaretového kouře, kdybychom se však touto produkcí zabývali šířeji, našli bychom desítky kanonických figurativních prvků, vybavených svým přesným ikonologickým statutem. Daly by se například uvést různé postupy *vizualizace metafory nebo přirovnání* v komiksu humoristickém: vidět hvězdičky, mít radost v srdci, cítit, jak se točí hlava, chrápat, jako když pilou řeže, to jsou výrazy, které jsou v komiksech realizovány s pomocí elementární figurativní symboliky, které čtenář okamžitě porozumí. Do téže kategorie patří slina, která naznačuje chlípnost, rozsvícená žárovka, která znamená „nečekaný nápad“ atp. Ve skutečnosti se však tyto ikonografické prvky skládají do mnohem rozlehlejší osnovy konvencí a vytvářejí opravdový symbolický repertoár, což nám umožňuje mluvit o sémantice komiksu.

2. Základním prvkem této *sémantiky* je především dohodnutý, konvenční znak „obláčku“ („echtoplasme“, „balloon“), který podle několika konvencí svého provedení, zužuje-li se do jakéhosi jazyku u tváře postavy, znamená „přímou řeč“, je-li spojen s postavou několika bublinkami, znamená „myšlenku“; nachází-li se text obláčku s ostrými výběžky, nebo je-li opatřen zuby jako u pily, nebo dikobrazími ostny, může znamenat strach, hněv, popuzenost, výbuch zloby, křik, řev, a to podle zcela přesné standardizace nálad.<sup>2</sup> Dalším prvkem je grafický znak používaný ve zvukové funkci s tím, že volně rozšiřuje onomatopoeické zdroje jazyka. Vytváří se tak dosti přesný seznam

zvuků, od „zip“ při svištění kulce, „crack“ u pušky, „smack“ při úderu pěstí, „slam“ při třísknutí dveřmi, „swiss“ při úderu, který nezasáhl cíl, až po různé typy nárazů, „blomp“, „ploff“, „sigh“ nebo „sob“, což je škytnutí, „gulp“ vyjadřuje konsternaci a „mumble“ namáhaný mozek, „rattle“ tajné hryzáni buď hlodavců, nebo hmyzu. A tak dále. V mnoha případech jde o opravdové onomatopoeie, které mají význam v angličtině a jsou přenášeny do jiných zemí ve funkci ryze evokativní, kdy ztrácejí bezprostřední spojení s označovaným, z „jazykového znaku“ se promění ve vizuální ekvivalent zvuku a vrátí se do funkce „znaku“ v rámci sémantických konvencí komiksu.

3. Sémantické prvky vytvářejí *gramatiku záběru*, od níž nám Steve Canyon dodal několik přesvědčivých příkladů. Mimo komiksu banálního, prakticky dvourozměrného, najdeme konstrukce propracované v rámci jednoho záběru, na nichž je samozřejmě znát pozornost věnovaná filmu a jeho objevům. Záliba v kreslení občas kreslíře přemůže a pustí se do rafinovaností, vzhledem k poselství zcela zbytečných, asi jako když se ve filmu objeví záběr budovy odzdola nahoru, i když žádný výrazový prostředek tuto výpůjčku z expresionismu neopravňuje.

<sup>2</sup> Dalo by se říci, že „sémantika komiksu“ je čistě metaforický termín, protože komiksy používají normální jazyk a v rozměrech normálního jazyka je tudíž třeba analyzovat i odkazy různých znaků. Jde však především o to, že komiksy používají coby označující nejenom termíny jazykové, ale, jak jsme viděli, i prvky grafické, vybavené jednoznačným významem. Dále, vzhledem k tomu, že se nacházejí v *balloonu*, v obláčku, nabývají termíny obvyklého jazyka významů platných často jen v rámci komiksového kódu. V tomto ohledu tedy by měl *balloon* spíše než konvenčním, předem dohodnutým prvkem náležejícím do repertoáru znaků, být *prvkem metařeči*, nebo dokonce jakýmsi předběžným signálem, který pro dešifrování znaků obsažených uvnitř předpokládá odkaz k určitému kódu.



V rámci záběru se pak sémantické faktory člení do řady relací mezi slovem a obrazem a vytváří se nejnižší rovina komplementárnosti, založená na rozdílu kvantit (slovo vyjadřuje postoj, který kresba nedokáže ve všech jeho implikacích vyjádřit), pleonastická přemíra mluveného slova, které znova a znova objasňuje to, co de facto bylo už vyjádřeno, jako by bylo třeba poučit méně vyspělé publikum (typické příklady najdeme v *Supermanovi*), jakási ironická nezávislost slova na obrazu a naopak, když například v komiksu v popředí probíhá děj a v pozadí se objevují všelijaké hravé a surrealistické nápady (třeba u Maca Manuse, nebo v komiksu *Smoke Stover*), dejme tomu postavy vycházející z obrazu. Jindy zas nezávislost nepramení z ironie, ale z převahy prvku vizuálního, jako v některých pečlivě vyvedených záběrech, na nichž záliba v detailu, v záznamu prostředí sice přesahuje bezprostřední komunikativní nezbytnosti poselství, zároveň však obohacuje výjev o anekdoty, které dokáží čtenáře potěšit samy o sobě, jako třeba veristické detaily pečlivě provedeného zátiší v jinak zběžné kresbě, a vyskytují se i případy, kdy spojení přemíry vizuálních detailů s esenciálností mluveného slova přispívá k zobrazení, které nepostrádá filmovou účinnost, jako je tomu v případě kreseb, jimiž jsme se právě zabývali.

4. Vztah mezi následnými záběry dokazuje existenci jakési zvláštní syntaxe, lépe řečeno série zákonů střihu. Použili jsme sice výrazu „*zákony střihu*“, ale pro tuto souvislost s filmem bychom neměli zapomínat, že komiksy „stříhají“ po svém, třeba už jen proto, že řadu nehybných záběrů nemusí sestavovat do neustálého toku, jako je tomu ve filmu, ale vytvářejí jakousi ideální kontinuitu s pomocí faktuální diskontinuity. Komiks láme *continuum* na několik málo podstatných prvků. Čtenář si je pak ve své představivosti sesadí a nazírá je prostě jako *continuum*, vždyť my sami při

analyzování naší komiksové ukázky jsme byli nuceni sérii statických momentů převést do dynamického zřetězení.<sup>3</sup>

<sup>3</sup> Komunikativní účinností tohoto virtuálního *continua* se zabývá Evelyn Sullerotová při analýze struktury fotorománu. Při jedné anketě věnované schopnostem memorizace fotorománu bylo zjištěno, že čtenářky, které se podrobily testu, si pamatovaly výjevy, které se na stránkách fotorománu vůbec neobjevily. Nakonec se ukázalo, že vznikly přiložením dvou fotografií k sobě. Sullerotová uvádí sled dvou záběrů (popravčí četa mříží, odsouzenec leží na zemi), zatímco čtenářky mluvily o obrázku třetím (odsouzenec klesá k zemi). Sullerotová se zmiňuje o podobnosti mezi tímto postupem eliptickým a postupem používaným při komunikaci telegrafické. Tato analogie by mohla být v rovině ryze informacionální definována jako programové eliminování redundancí. Komiksová technika by v tomto ohledu měla umožnit poselství o velké informační kapacitě. Tato technika ovšem de facto odkazuje k přesnému kódu a redundance jsou odstraňovány právě tam, kde předvídatelnost poselství je očividná, takže nakonec poskytuje zredukovanou informaci a velice věrohodný význam. Jinými slovy řečeno poselství je vzhledem k vnitřní struktuře poselstvím se zredukovanou redundancí (a mělo by tudíž být obdařeno určitým informačním potenciálem z hlediska matematické analýzy informace), z hlediska komunikativního (ve vztahu mezi strukturou poselství a znalostmi, které příjemce získal) je však naprosto banální, něco jako telegram, který sděluje (dojde-li k odstranění veškeré redundance), že Vánoce budou pětadvacátého prosince. To, že mezi popravčí četou, která střílí, a mužem na zemi, se samosebou rozumí obraz muže, který padá, nutí de facto příjemce vytěžit ze sledu obrázků jistou informaci, je to však informace velice předvídatelná a umenšení redundance v příjemci vlastně neprobudilo žádnou snahu něco objevit. Redukcí redundance mohlo kdysi být odstranění zájmena „ty“ z tázací věty „Chceš ty jablko?“. Úzus však způsobil, že toto odstranění je dnes, aspoň v italštině, už zahrnuto do jazykového kódu.

Evelyn Sullerotová analyzuje rovněž sérii odkazů k jazyku filmu, díky nimž fotoromán dokáže v jednom jediném záběru napovědět několik duševních stavů, určitý *mood* a určitý celek implicitních závěrů, právě protože podle filmového kódu takové záběry mají už hodnotu jednou provždy stanovenou a fungují jako jednoznačné poselství. Srv. *Il fotoromanzo, mercato comune latino dell'immagine* v Almanacco Bompiani, 1963 – *Civiltà dell'immagine*, a *La presse féminine*, Paris, Colin 1963, kde jsou uvedeny různé příklady záběrů, v nichž střih nebo fotografická kompozice nabývají hodnoty zcela přesně zaměřeného poselství.

5. V komiksu, jímž jsme se zabývali, různé formální prvky povídky (záběr, střih atd.) vlastně podmiňují akce a coby explicitní prvky vstupují do vědomí čtenáře, v jiných komiksech se objektem ironie nebo humoristické varianty naopak stává sama struktura povídky. Tak v některých případech dochází k *výstupům postav ze záběru*, v dalších zase naopak k *zásahu do záběru*. Ustanovuje se také přímý vztah mezi postavou a autorem, který vchází do děje („Goulde, tos trochu přehnal,“ řekne jedna z postav komiksu *Dick Tracy* kreslíři, který ji dostal do svízelné situace) – někdy je zásah kreslíře zachycen v podobě tužky nebo štětce vnikajícího do záběru, aby *zvenčí* změnil jeho uspořádání.

6. Různé formální prvky, jimiž jsme se zabývali, vymezují *povahu zápletky*. V případě *Steva Canyon*a jde, jak jsme si všimli, o zápletku filmového typu, v jiných případech se však struktura *plotu* už nezakládá tolik na rozvoji děje, jako spíše na neustálé iteraci stále se vracejících prvků, a nabývá tudíž jiných forem.<sup>4</sup>

7. Už při zkoumání *Steva* a postav, které má kolem sebe, jsme si mohli uvědomit, že existuje jakási velice jasně vymezená *typologie charakterů* založená na přesně koncipovaných stereotypech. V případě *Steva Canyon*a se spíše než o „typech“<sup>5</sup> dá docela dobře mluvit o stereotypech a ve většině případů se tato podmínka zdá být pro konstrukci příběhu u komiksu prostě neodmyslitelná. Vrá-

<sup>4</sup> Mechanikou iterace se zabýváme v kapitole *Mýtus Supermana* a *Svět Charlieho Browna*. Co se týče komiksu jako *lumpenkultury*, chápaného jako *continuum* dodatečné, v němž záležitost, o kterou jde, se vůbec nerozvine v příběh, viz Robert Warshow, *Woofed with Dreams*, v *The Funnies – An American Idiom*, The Free Press of Glencoe, 1963.

<sup>5</sup> O rozdílu mezi „stereotypem“ (fráze, topos) a „typem“ pojednává kapitola *Praktické použití postavy*.

tíme-li se k těm nejcharakterističtějším hrdinům komiksů z doby mezi oběma světovými válkami, uvědomíme si, že románová fráze se v nich zcela a naprosto zjednodušuje: Maskovaný muž je Bludný a tajemný dobrodruh, Mandrake je Magie, Gordon je Kosmos, X9 je Detektiv, Jim z džungle je Lovce, Cino a Franco jsou Chlapci, jimž bylo umožněno prožít dobrodružství, a tak podobně. V nižší úrovni pak v uvedeném pořadí představují Askezi, Ironii, Krásu, Bystrost atd.

8. Začátek komiksu, kterým jsme se zabývali, nám konečně jasně ukázal, jak se do jedenácti záběrů dá rozložit *ideologické prohlášení* vztažené k vesmíru hodnot. Ve *Stevu Canyonovi* jsme mohli velice snadno coby předložené hodnoty rozpoznat Krásu, odhodlání k Riziku, lhostejnost vůči Výdělků (mírněnou však respektem k Penězům jakožto cíli, jehož je třeba dosáhnout, i když ne tak, že by se člověk kompromitoval), Štědrost, Něžnost, Mužnost, Smysl pro Humor. Tyto hodnoty předkládá postava Steva, ale jako celek nám začátek komiksu připomněl, že hodnotami jsou i Dobré vztahy se Zákonem, Srdečnost vůči Poníženým, Symboly Prestiže, Tajemství, Kalné Kouzlo, Tělesné Vnady atd. Úvodní záběry Steva Canyona vyslovují zkrátka zásadní přimknutí k hodnotám *American Way of Life*, amerického způsobu života zmírněného Hollywoodskou Legendou – čímž se postava a její příběh kvalifikují právě jako model pro „středního“ čtenáře. Stejně tak dobře bychom s pomocí jiného klíče našli podobné ideologické prohlášení nejenom v Terryem a pirátech, ale i v ságách jako *Joe Palooka*, *Dick Tracy* nebo *Dennis The Menace*. V dalších případech jsme zjistili zase větší důraz kladený na lekcí konformismu, vřazenou přímo do struktury děje a vyřešenou málem v rovině implicitní metafyziky.<sup>6</sup>

Neméně snadný by však byl objev ideologického prohlášení založeného na protestu a na opozici, ať už zdánlivé, či skutečné.

Z toho je konečně jasné, jak nám analýza prvků stylu (včetně v něm existujících ikonografických konvencí a stereotypů používaných ve funkci konvenčního znaku) dovolila sestavit tabulku komunikativních možností komiksu, zatím ještě mimo hodnocení jeho kvalit jako takových. Závěr vyplývající z této analýzy, aspoň v první instanci, nemůže být jiný, než že „četba“ *Steva Canyona* nás postavila před existencí autonomního „literárního žánru“, vybaveného vlastními strukturálními prvky a originální komunikativní technikou, založenou na existenci kódu sdíleného čtenáři, k němuž se autor uchyluje pokaždé, když má podle zatím nepoužitých, ineditních formativních zákonů artikulovat poselství, které by se obracelo současně k inteligenci, představitosti i vkusu svých čtenářů.

### *Z toho vyplývající otázky*

Naše kritická „četba“ nakonec vyústila do deskriptivní analýzy, která nám umožnila vrhnout světlo na „strukturu“ komiksu. Kdybychom však v této rovině úvah zůstali, nemohli bychom odkrýt hodnotu těchto struktur ve vztahu k širšímu kulturnímu kontextu. Definice těchto struktur však nemůže v žádném případě znamenat nic než operaci, která nás, pokud neskončí u pouhého technického ospravedlnění faktu, a to každého faktu, který se zdá být strukturálně definovatelný, přenesse do jiných rovin analýzy.

<sup>6</sup> Srv. kapitolu *Mýtus Supermana*.

Z toho je jasné, že nás hned při prvním ohledání objevené struktury okamžitě odkazují k řadě otazníků, které přesahují specifický jev a nutí nás uvést jej do korelace s jinými rovinami jevů, ať už v rovině synchronní či diachronní.

1. Skutečnost, že nějaký žánr prokazuje zcela přesné charakteristické stylistické rysy, ještě nevyklučuje, že by se vzhledem k ostatním uměleckým jevům nemohl nacházet v postavení parazita. Na druhé straně skutečnost, že rysy parazitismu se objevují v jedněch polohách, nijak nevyklučuje, že v jiných polohách se dotyčný žánr oproti jiným žánrům nachází v postavení *promotion* a *anticipace*. Vezměme si například celek grafických konvencí, významně přispívajících k zobrazení pohybu v rámci jednoho záběru. Na každém kroku tu zjistíme grafickou stylizaci dynamismů, která při pohledu zblízka připomíná řešení futuristická. Vztah mezi *Dynamismem foot-balleura* od Boccioniho a typickým zobrazením superhrdiny z komiksu (jehož nadzvukový let je zobrazen jakousi vodorovnou stopou, jako by obraz rychle projel před nehybným objektivem fotografického aparátu) je zcela zjevný. Že by se takováto zobrazení dala najít i v cartoons nebo „pruzích“ předcházejících zkušenostem futuristickým, to je sice pravda, ale stejně tak je pravda, že teprve po experimentech současného malířství a objevech techniků a uměleckých fotografií mohly komiksy díky senzibilitě vytvořené v širším publiku předložit své vlastní grafické konvence jakožto univerzální jazyk. V takovémto případě pochopitelně parazitismus neznamena ještě holou zbytečnost. Skutečnost, že nějaké řešení bylo vypůjčeno odjinud, ještě nezamezuje jeho použití, pokud bylo integrováno do originálního kontextu, který tuto operaci zdůvodní. V případě zobrazení pohybu, jak je prováděno v komiksech, máme

před sebou typický jev transmigrace na lidové úrovni. Stylegma si našlo nový kontext, do něhož se může integrovat a v němž si najde svou novou, autonomní fyziognomii.<sup>7</sup> Právě tak se zdá být zbytečné poukazovat na příbuznost mezi technikou komiksu a technikou filmovou. V rovině jednotlivého záběru je komiks jasně dlužníkem filmu, vděčí mu za každou svou možnost a za každý svůj půvab. V rovině střihu je to poněkud složitější, zvážíme-li hlouběji už zaznamenaný fakt, že komiks na rozdíl od filmu dokáže realizovat *continuum* přiložením statických prvků k sobě. Vraťte se ke Stevu Canyonovi a přečtěte si jej jako *scénář* možného filmu. V tom případě je to série poznámek, v nichž by pak eventuální režisér musel doplnit hyáty, prázdná místa mezi jednotlivými obrázky. Z obrázků, jimiž jsme se zabývali, by se pak stala souvislá řada záběrů, v nichž by Steve Canyon byl v budově sledován krok za krokem až k výtahu a po prostřihu pak na chodbě až ke kanceláři (a tak dále). Představme si však nyní tuto stránku ne jako scénář, ale jako *film*: zkusme si říci, že to je prostě film, bez doplňků a bez integrací. Kupodivu si uvědomíme, že tato sekvence nehybných prvků, pohyb kupředu pomocí skoků, při nichž se tají dech, který by filmového diváka z roku 1947 ohromil, by nás dnes vůbec nezastihl nepřipravené, našli bychom v něm totiž Goddardův styl z filmu *Vivre sa vie* nebo ještě přesněji styl Chrise Markera z filmu *La jetée* – kde filmový diskurs je mistrovsky veden prostým kladením nehybných fotografií za sebou. To všechno by tedy znamenalo, že v rovině střihu komiksy už dávno používaly postupů, které ohlašovaly (nebo inspirovaly? a do jaké míry?) postupy uplatněné ve filmu později.

<sup>7</sup> Srv. s tím, co bude dále řečeno o postavě Li'l Abnera, příběhy Poga a esej *Svět Charlieho Browna*.

Tak se vztahy parazitismu a *promotion* člení do řady fenomenů jen stěží jedním kritickým soudem postižitelných. V každém případě se však zdá jasné, že jak „parazitismus“, tak „promotion“ nemohou konstituovat odkazy k nějakým hodnotám, ale jsou to nanejvýš předběžné charakteristiky, otevírající cestu ke komplexnějším soudům. Komiksy *Little Nemo* z roku 1905 souvisí se secesním stylem a je na nich znát spojení s designem kovových konstrukcí z konce 19. století, aniž by se tyto „citace“ zdály být v tomto kontextu cizorodým prvkem. Naopak příběhy *Prince Valiant* od Harolda Fostera, dotažené a cizelované do nejmenších podrobností, jsou řemeslně korektním a v podstatě líbivým, přitom však naprosto akademickým pozdním revivalem preraffaelitského vkusu (z hlediska pedagogického konzervativním, i když není dost dobře možné nepoložit si otázku, zdali tyto kresby nepomáhaly novému publiku, k němuž se možná obracely, osvojit si míru vkusu, která mu ještě byla historicky vzdálená a cizí). S pomocí jiného klíče by naopak bylo třeba číst zcela nepochybné vlivy surrealismu v komiksu *Krazy Kat* od Herrimana. V tomto případě by si milovník umění mohl na jedné straně stěžovat na to, že určité oinirické nápovědi, jež vznikly v jiném kontextu při snaze o hluboké objevy, se tu objevují coby prosté prvky pozadí příběhu, který ať si je jakkoliv poetický, v každém případě je mnohem méně umělecky angažovaný, na druhé straně se však nedá popřít, že nápovědi, které by jinak bývaly mohly zůstat nevyužity, se zde konečně spojily do hravého diskursu, v němž ztřeštěnost a ušlechtilost srůstají do originálního kontextu, který není vůbec obhroublý, ale naopak umělecky velice zralý.<sup>8</sup>

<sup>8</sup> Dalším případem využití Joyceova stylu je *Pogo* Waltera Kellyho. Srv. Reuel Denney, *The Revolt Against Naturalism in the Funnies*, v cit. díle *The Funnies*, zvláště str. 67 a následující.



Závěrem je třeba říci, že jestliže na jedné straně komiksy uvádějí do oběhu originální stylistické postupy, a z toho hlediska by měly být studovány nejen jako fakt, ale i jako modifikátor zvyklostí, mravů a obyčejů, na druhé prověřují a zavádějí nová stylegmata, a to jak z titulu jejich naprosté depauperizace, tak jejich navrácení do života. Názor na tento jev nemůže být obecný, zde je třeba historicko-kriticko-pedagogického hodnocení případ od případu. V kapitole *Struktura nevkusů* jsme se pokusili vytvořit nástroje, jež by tuto diskriminaci mohly umožnit.<sup>9</sup>

2. Není přesto nijak nesnadné zjistit prvky, které nejeonomže žijí ve funkci parazitní, ale které jejich parazitní derivace nutí proměnit se v pouhý standard. Typický případ jsme zjistili v charakterizaci postav: souvislost s filmem nutí autora schéma, jímž byl už sám herec (jakožto prototyp určitého způsobu bytí, nebo jeho představy), zredukovat na schéma další, a sice ještě více ochuzené. Steve Canyon je oproti těm třem či čtyřem „filmovým hvězdám“, které shrnuje, o hodně schematičtější a všeobecnější, třeba už jen z tohoto prostého důvodu, že kresba mu nedokáže poskytnout měnlivost výrazu jaká v herci, ať si je jakkoliv standardizovaný, odhaluje prostou skutečnost, že je *individuum*. Už jen sám grafický znak, jak si jej komiks vyžaduje, nutí do málem naprosté stylizace, takže postava se stává čím dál víc hieroglyfem. Existuje práh, za nímž stylizace vrací do oběhu všechny možnosti odstínů: to je případ postav Schulze nebo Feiffera. Pravidlem však je, že stylizace *napůl* (jak je tomu v případě Caniffa, mistra stylizace *naturalistické*, ve které náznak nikdy

<sup>9</sup> Výrazu diskriminace jsme použili záměrně. Podle aristokratického postoje (jehož je dostatečným příkladem citovaný esej MacDonaldu) je každé přemístění stylegmat z roviny předvoje do roviny konzumu záležitost fatálně negativní.

nepřestane být nápodobou – rýha v koutku úst může znamenat zkušenost a zralost a může coby konvenční znak shrnovat celý životopis postavy, přitom je to ale pořád rýha a za takovou se také naturalisticky prohlašuje) nám nevyhnutelně poskytne postavu, která je zároveň konvencí. V tomto místě jsou nasnadě dvě otázky. První se týká toho, jak se spojují prvky originální s prvky standardizovanými a zdali komunikativní síla prvků originálních (konvence jazyka, stříh atp.) funguje jenom tehdy, je-li odkázána k standardním postavám. V tom případě by pak komiks mohl vyprávět pouze velice zjednodušené příběhy, v nichž by psychologické odstíny byly zredukovány na minimum a hodnota postavy by pak nebyla uložena v jejích schopnostech odlišit se od ostatních, ale nanejvýš v její použitelnosti coby schématu nebo prostoru pro identifikace a projekce čtenářem volně uskutečňované. Čímž jsme vlastně uvedli druhou otázku, a sice zdali komiks je schopen vytvářet typy nebo jenom standardy, *topoi*: na tento problém se budeme snažit odpovědět ve třech kapitolách v oddíle věnovaném „postavám“. Tam docházíme k závěru, že tu existuje možnost konstrukce charakterů individuálních a současně univerzálních (a tedy typických), ale že větší část produkce se stejně fatálně orientuje na vytváření schémat, konvenčních *topoi*, vhodných jedině k použití a k ničemu jinému. Jak se dá lehce vytušit, problém, jímž se zde zabýváme v rámci komiksu, je vlastní masmédiím jako takovým v celé jejich rozloze, kde ovšem nabývá odlišných podob.

3. Víme, že Steve Canyon vyjadřuje jasný ideologický postoj. Položme si nyní otázku, zdali v případě, kdy tyto ideologické prvky jsou dány, komunikativní prostředky a zjištěné stylistické prvky jsou nebo nejsou oproti komunikaci *dotyčné* ideologie privilegované (jinými slovy řeče-

no, jsou-li nuceny nesdělovat nic *než ji*). Kdyby tomu tak nebylo, znamenalo by to, že komiks je ideologicky podmíněn svou povahou elementární řeči, založené na velice jednoduchém, v podstatě ustrnulém kódu, nuceném vyprávět s pomocí standardních postav a s použitím stylistických postupů zavedených už jinými uměními, které si senzibilita širokého publika osvojí teprve po uplynutí delšího časového období (když už totiž historicky neplní funkci provokace), odtržených od kontextu původního a zredukovaných na pouhá konvencionalizovaná artficia. Takový komiks by bohužel nedokázal komunikovat nic než ideologické obsahy inspirované naprostým konformismem a předkládal by pouze životní ideály plně už sdílené všemi čtenáři a nebral by v úvahu žádný nesouhlas a odpor vůči nim, nedokázal by zkrátka nic než prosazovat, v umění jako v politice a v etice jako v psychologii, jen to, co je všem známo.<sup>10</sup> Jestliže naopak se zdá být myslitelná a taky prokazatelná perspektiva komiksu, který by za používání těchto komunikativních prvků dokázal vyjádřit odlišnou vizi, pak i zde by se problém rozpadl do řady konkrétních případů a nepostihl by žánr jako takový.<sup>11</sup> V oddíle věnovaném postavám klademe do protikladu Supermana a Charlieho Browna, což znamená, že jsme zvolili druhou cestu.

4. V půli cesty mezi problematikou estetickou a problematikou ideologickou leží dva problémy. První se týká *determinace, jíž se na čtenáři dopouští charakteristická syntaktická struktura žánru, a druhá zase determinací, jichž se na autorovi dopouštějí průmyslové kontingence* (v rovně kulturního průmyslu), ukládající produktu svou zvláštní „parcelační“ distribuci.

První otázka zní: máme se domnívat, že rozpadem skutečnosti do řady nehybných okamžiků komiks podmiňuje

čtenářovu recepci a psychologicky jej ovlivňuje? Dá se v tomto případě mluvit, jak se to už stalo, o disociaci skutečnosti, která nemůže nemít na svědomí závažné psycho-

<sup>10</sup> O neschopnosti masmédií vyslovit to, co si ještě všichni neosvojili a co není samozřejmé, bylo už pojednáno v článku *Masová kultura a úroveň kultury*. Úvahy nad komunikativními strukturami poselství zvaného „komiks“ (a analýzy redundance, která, je-li eliminována na jednom místě, přestěhuje se jinam, do jiných vrstev – jak už bylo řečeno v poznámce 3), jako by dávaly za pravdu těm, kdož konzervativní funkci masmédií uvádějí do souvislosti s komunikativní strukturou, kterou si vytvářejí: „Redundance a automatismy ve fungování a použití lingvistického systému byly vždycky charakteristické pro obvyklou komunikativní rovinu, dnes však nabývají kvantitativně stále většího významu. Růst počtu středních kulturních produktů (encyklopedie, reader's digest, komiksy a obrázkové časopisy, rozhlasové a televizní vysílání atp.), vyvolávajících sémantickou redukci znaku na popularizaci pojmů, značné rozšíření industriálních konzumních produktů, magickým poutem nerozlučně spojených s jejich pojmenováními, která jsou tím desémantizována, aby se mohla skrze reklamu identifikovat s atributy dotyčných předmětů, vizuální komunikace (kino, televize, komiksy, veliké silniční plakáty, dopravní značky), jež vytvářejí vztah závaznosti mezi lingvistickým znakem a obrazem efektuální skutečnosti atd., vnucují mluvčímu, hlavně v rovině sémantické a syntaktické, standardizované modely komunikace, takže vědomí znakové libovolnosti ve vztahu k objektu a výrazových možnostech vlastního systému je stále více redukováno ve prospěch typu komunikace vnucené zároveň s určitým typem kulturní politiky, produkce, konzumu atd.“ (Luigi Rosiello, *La funzione linguistica del messaggio poetico*, v *Nuova Corrente*, 31, 1963).

<sup>11</sup> Právě proto, že se problém ve skutečnosti rozpadá do řady konkrétních případů, ukazuje se, coby předběžná etapa, nutnost analýzy ideologických obsahů komiksu. Srv. například analýzu ideologických obsahů komiksu *Little Orphan Annie*, jak ji provedl v cit. díle Lyle W. Shannon, nebo analýzu fotorománu provedenou E. Sullerotovou. Dále můžeme uvést citovanou tematickou analýzu (v poloze statické) Francise E. Barcuse *The World of Sunday Comics*, v *The Funnies*. Analýza obsahů však není úplná, není-li poměřena analýzou struktur formálních, aby tak mohla být vymezena závislost ideologické opce na daném stylistickém řešení, nebo aby bylo zjištěno, jak jisté stylistické řešení ruší význam (nebo radikálně mění fyziognomii) téže ideologické opce.

logické následky? Riziko, k němuž směřují takové interpretace (neboli použití neurotického klíče na něco, co je pro normálního člověka snadno řešitelné a integrovatelné), nás vůbec nezavazuje povinnosti zintenzívnit rešerše právě v tomto směru, jak se to už stalo v případě obrazu filmového.<sup>12</sup>

Druhá otázka se naopak týká toho, zdali „dávkování“ komiksu do jednotlivých „pruhů“ otiskovaných den co den (nebo co týden po stránkách) nějak podstatně neovlivňuje strukturu zápletky. V případě *Steva Canyona* autor vložil celkové klima akce do jedenáctého záběru z toho prostého důvodu, aby u čtenáře podmínil očekávání následujícího pokračování (neboli komerční „poptávku“). Navíc se mu pravděpodobně technicky tak dokonalá sekvence povedla právě proto, že měl k dispozici celou stránku a ne jen jeden pruh s třemi nebo čtyřmi záběry<sup>13</sup>, takže za normál-

<sup>12</sup> Na druhé straně máme dojem, že vidět v komunikativní struktuře komiksů sekvenci abstraktně hodnotitelných stimulů a nebrat přitom v úvahu nejen specifické náměty, ale dokonce ani obsahy s pomocí těchto struktur vyjádřené, je postoj velice předpojatý. V oblasti filmu bylo například zjištěno, že divák, který vidí na plátně úder pěstí, chtě nechtě instinktivně reaguje. To je však pouze výchozí bod, je třeba si položit otázku, v jaké míře je mé chování jako diváka ovlivněno tím, *kdo dotýcnou ránu obdržel*. Mohli bychom předpokládat, že ať už je instinktivní reakce jakákoliv, globální odpověď příjemce vjemu se mění podle toho, zdali ránu pěstí obdržel bezbranný chlapec, kněz, padouch nebo politický odpůrce. „Jsme ochotni domnívat se, že empirická rešerše vidí stimul zbavený obsahu úplně stejně jako stimul vyvolaný barvou v psychologické laboratoři. Domníváme se, že stimul v lidové kultuře je sám o sobě jev historický a že vztah mezi stimulem a odpovědí je jako takový preformován a prestrukturován historickým a společenským osudem stimulu a toho, kdo na něj odpovídá.“ (Leo Lowenthal, *Historical perspectives in popular culture*, v cit. díle *Mass Culture*.)

<sup>13</sup> Když se v Itálii v týdeníku Dobrodružství (25. prosince 1947) objevilo první pokračování *Steva Canyona*, končilo o čtyři záběry dřív. Napětí bylo nulové.

ních okolností by vlastně býval odvedl výrobek řemeslně horší a narychlo spíchnutý. A jelikož byl nucen pokračovat až na druhý den nebo dokonce za týden, musel chtít nechtě čtenáři předložit standardní situace a postavy, aby mu poskytl jasné záchytné body a nenutil ho namáhat si paměť. Žena „fatální“ právě díky tomu, že má na sobě šaty z černého hedvábí, bez nějakých větších potíží utkví v paměti. Kdyby byla postava vykreslena s pomocí postupné kumulace drobných detailů, nedokázal bych si uchovat v paměti její mnemonické schéma, nemohl bych k němu odvádět všechny další informace a rozměnil bych je do řady dojmů, které by se už nedaly spojit v celek. Je to stejný problém, před jakým stál autor románů na pokračování, když musel vyrábět postavy nahrubo. Stendhalovská postava nemůže být čtena na pokračování a čtenář ji může sledovat jen za předpokladu, že prakticky nedá knihu z ruky, že ji nosí v hlavě, i když ji zrovna nečte, že se jí v duchu zabývá po celou dobu, co žije v její společnosti. Jinými slovy řečeno objektivní nesnáze autora komiksů je tatáž jako ta, na kterou vrhl světlo Poe, když tvrdil, že nemá-li se z básnického díla vytrátit efekt, o který usiluje, musí se dát přecíst na jedno posezení. Komiksy naopak nejenže musí být čteny s přestávkami, ale jsou čteny zároveň s jinými komiksy (každý deník přináší obvykle čtyři až deset různých pokračování). Jedinou mnemonickou pomůckou pro čtenáře může tudíž být možnost rozlišit od sebe jednotlivé standardy.

Tato skutečnost (která by mohla vyznačovat jakousi krajní mez, protiklad různých jiných možností „žánru“) by měla také vysvětlit, proč komiksy, jimž je přiznávána větší hodnota a estetická a ideologická zralost, nejsou psány a kresleny na pokračování, ale příběh začne a skončí buď v jednom „pruhu“, nebo aspoň v jednom celku záběrů. Případ *Peanuts* (o nichž bude řeč v kapitole *Svět Charlieho Browna*) je

symptomatický: každé pokračování nejenom celou záležitost uzavře, ale „sága“ jako celek čerpá svou hodnotu právě z iterativního systému, v němž se různé události kupí jedna na druhou a na jedné straně stupňují do krajnosti některé prvky fixní, na druhé využívají právě jejich identifikovatelnosti a nepoužívají je jako pomůcky ke koordinování čtenářovy paměti, ale jako objektů zcela vědomé a záměrné ironie.<sup>14</sup> V tomto případě je specifická danost přijata jako příležitost k diskursu. Takže na tvrzení, že komerční finalnosti a systém distribuce „komiksu“ zcela a naprosto podmiňují jeho přirozenost, by se mohlo odpovědět, že i v tomto případě, jako ostatně v praxi umění vždycky, geniální autor je ten, kdo dokáže *danosti* proměnit v *možnosti*.

5. Dosud jsme mluvili o konvencích, standardech a kódech. To všechno předpokládá, že použití komunikativních konvencí se zakládá na existenci určité *koiné*. Kód (stejně jako jazyk) se všemi svými možnostmi vytvořit příjemci dešifrovatelná poselství předpokládá pospolitost, do níž aspoň v okamžiku, kdy poselství je vysíláno, patří jak ten, kdo vysílá, tak ten, kdo je přijímá. S čím se však *koiné*, kterou při analyzování struktury komiksově povídky z hlediska komunikace máme na mysli, vlastně identifikuje? S americkou společností jako takovou? Nehledě na to, že existují komiksy neamerické (třebaže žánr jako takový vznikl ve Spojených státech a tam taky našel svůj nejčlenitější statut), skutečnost je taková, že komiksy vyrobené pro americké publikum jsou konzumovány i v Evropě, kde nemají úspěch pouze ty, které se týkají specifických aspektů americké politiky, jako například *Po-*

<sup>14</sup> Čímž máme před sebou masový produkt, který unikl zákonu redundancy stanovenému Rosiellim a který sice v minimální míře, ale přece jenom obsahuje základní charakteristický rys básnického poselství, neboli si za primární objekt svého diskursu volí svou vlastní strukturu.

go, příběhy založené na složitějším systému odkazů, než je tomu u ostatních. Do jaké míry si však můžeme být jisti tím, že americký čtenář v komiksu jako *Steve Canyon* identifikuje tytéž prvky jako dejme tomu čtenář italský? Neboli do jaké míry (to se však v jiném rozměru týká osudů jakéhokoliv uměleckého díla v čase nebo v prostoru, konzumovaného historicky nebo sociologicky odlišnými uživateli) je jedna a táž stránka coby poselství čtena pokaždé podle jiného kódu?<sup>15</sup>

Bylo by tudíž velice neopatrné ztotožnit čtenáře se členy moderní industriální společnosti, nebo s občany industriálního kapitalistického státu. Skutečnost, že autor nebo prostě výrobce komiksu konstruuje svůj výrobek tak, že má přitom na očích model *středního člověka* jakožto ideálního občana masové společnosti, je nepopíratelná. Existuje celá ideologie štěstí a konzumu (viz roztomilou filozofii dr. Dichtera<sup>16</sup>), jež postupuje na bázi podobné abstrakce. Že však „utajený výrobce mínění“ nebo výrobce „středního“ kulturního produktu pro středního konzumenta používá takovýto abstraktní model, to je způsobeno tím, že abstrakce se pro něho stala metodologickou hypotézou, kterou se musí řídit: na jedné straně implicitně ví, že čím víc produktů vhodných pro abstraktní model „středního člověka“ vyrobí, tím vytvoří také víc konzumentů vhodných pro svůj výrobek a z abstraktního modelu se tak stane skutečnost, na druhé straně etika štěstí a konzumu si coby ideologickou bázi nezbytně vyžaduje přesvědčení, že na jisté úrovni civilizace existuje společnost bez tříd, v níž symboly prestiže a hledání statusu postupně nahradí všechny rozdíly. V tomto smyslu je třeba

<sup>15</sup> Je příznačné, že v citované italské edici *Steva Canyon*a není vůbec jasné, že Steve je letec, v překladu totiž zmizely zmínky o jeho činnosti, které jsou v originále ve slangu.

<sup>16</sup> Srv. kapitolu *Strategie touhy*.



nedbat (jde o nedbání operativní) toho, že by mohly existovat nějaké rozdíly ideologické (ať už mají či nemají třídní kořeny), schopné umožnit konzumování kulturního produktu i v různých výkladech. To znamená, že je výnosnější a pohodlnější operovat ve vztahu k jinak nediferencované *koiné* v naději, že důslednost nabídky by mohla vytvořit skutečnou poptávku – což by podstatně a s konečnou platností zjednodušilo fungování trhu.<sup>17</sup>

Groteskní však je především to, že touto iluzí a abstrakcí nediferencované masy se sytí i ti, kdož by se měli jevem produkce a užívání masových prostředků zabývat kriticky.<sup>18</sup> I tato simplifikace je však poznamenaná podvědomým přáním sjednotit trh: existuje trh „vyšší“ kultury,

<sup>17</sup> To je právě nedorozumění, mimochodem velice pohodlné, které zatěžuje například televizní politiku, jež se snaží uspokojit nároky středního publika, zatímco de facto sleduje projekt vnucování těchto nároků (jak dokládáme v naší studii o televizi) divákům.

<sup>18</sup> I když se nám nezdá tak docela přijatelnou kritika skupiny badatelů, kterou si oba autoři berou za záminku, souhlasíme s postojem Pierra Bourdieua a Jean-Clauda Passerona v knize *Sociologues des Mythologies et mythologies des sociologues*, v *Les Temps Modernes*, prosinec 1963. Ve svém útoku na skeptické kritiky masové kultury (pokud ovšem nejsou za představitele této tendence neprávem považováni vědci, kteří naopak v mnoha ohledech zmíněný mylný postoj podle našeho názoru nezastávají – jinými slovy řečeno Bourdieu a Passeron na své francouzské kolegy útočí neprávem, skeptické pojetí má zastánce mnohem typičtější a radikálnější) oba autoři tvrdí: „Objektem par excellence této fantastické sociologie spíše než ‚masy‘ nebo ‚masmédia‘ je masifikace, neboli to, co způsobuje, že z mas se stávají masy, lépe řečeno, že masy jsou masami: masifikace je však ve skutečnosti vlastně automasifikace, neboť proměna v masu není nic jiného než historický proces, v němž masy realizují svou podstatu.“ To, co je popsáno, nejsou zkrátka věci, které se dějí, ani mechanismy a činitelé, které je dělají, ale fantasmagorická logika, která umožňuje jakékoliv skluzy a kotrmelce... Tak například „fenomen Soraya“, to není Soraya a ani systém organizace, která produkuje literaturu o Sorayi, se všemi svými médii, funkcemi a reálnými intencemi, a nejsou to také přenosové techniky informací o Sorayi, kde má svou ji-

determinovaný produktem (který je sám o sobě absolutní) a ne modalitami použití, a existuje trh pro masového člo- věka, který se netýká kultury (a ani produktů kultury), a když tak jen v míře, v níž vypracování negativních antropologií umožňuje konfekci nabádavých a zevšeobecnů- jících analýz.

Vraťme se však ke *Stevu Canyonovi*. Zjistili jsme pře- devším různé strukturální roviny: rovinu zápletky, rovinu stylistických prostředků, rovinu imitativních hodnot (sym- patičnost a přitažlivost určité postavy nebo určitého pro- středí), rovinu hodnot ideologických atd. Skutečnost, že jsme se pozdrželi u technicko-formálního hodnocení (kladného či záporného výsledku komunikativní strategie, libosti zobrazení, původnosti či parazitnosti stylegmatu) komiksu, nijak nebrání jinému čtenáři, aby si v něm našel třeba pouze hodnotu zápletky a omezil se na netrpělivé

stou důležitost i obyčejný rozhovor, není to odlišné vnímání Sorayiny podoby a nejsou to ani různé formy, jichž tato podoba nabývá podle to- ho, o které publikum jde, je to *atomizovaný mýtus* Soraye, která se pro- půjčuje k mystifikaci. Vztít si za model jak implicitní, tak explicitní in- tence autorů poselství, vědomé i nevědomé modely, jimiž se řídí jejich volby technické, estetické či etické, očekávání a návyky těch, co posel- ství přijímají, reálné modalities jejich percepce, jejich fascinace a jejich odstup od věci, to všechno by mělo reprezentovat zdravý rozum. Záro- veň by to však znamenalo na obyčejný objekt vědy zredukovat příslo- večnou záminku pro exhibici prorockých kouzel a triků. Obžaloba se však stává nespravedlivou tam, kde se snaží do odsudku zahrnout i struk- turální analýzu poselství: chceme-li pochopit určité operativní intence, které – jak bylo řečeno – mohou být nevědomé, chceme-li zjistit, k ja- kým modelům se obracejí autoři poselství, pak mnohem užitečnější než nějaká nešikovná psychoanalýza, nebo pracné zkoumání pochybných do- kladů, a nakonec i objevnější může často být strukturální analýza posel- ství. Pokud ovšem, jak bude dále řečeno, do ní budou pojaty právě ty re- šerše konkrétních modalit recepce, které Bourdieu a Passeron správně kladou do popředí, aby dali najevo své přesvědčení, že „masy“ jsou své- právnější a méně „masifikované“, než si myslíme, a že v podstatě jsou s to samy pochopit dosah a meze poselství, jež přijímají.

očekávání dalšího pokračování; skutečnost, že my jsme v něm našli zcela přesné ideologické hodnoty, nebrání v tom, aby jiný čtenář nejenom tyto hodnoty přešel a nepovšiml si jich, ale dokonce aby na něj nepůsobily ani podvědomě, aby jeho pohled na svět nezaměřily potají někam jinam a aby tento čtenář tím, že docela naivně upře pozornost třeba k prostým formálním hodnotám (hezká kresba, ošklivá kresba) nevyčerpal svůj vztah k produktu. A nyní si tedy položme otázku: různí se odlišná použití podle společenské třídy, intelektuální kategorie, věku a pohlaví uživatele? Neboli na jaký způsob příslušnost k určité třídě, intelektuální kategorii, psychologickému typu, věku a pohlaví poskytuje uživateli čtecí kód, který se liší od kódů ostatních? Jakým způsobem pak modifikují typ pozornosti, s jejíž pomocí čtenář vkládá do objektu intenci? Je jasné, že jakmile jednou problém takto pojme, metodologicky paralyzující fetiše „masy“ a „masového člověka“ se rozpadnou na kousky. O tom, že tyto pojmy měly svou funkci v tom, že sloužily jako rámec odkazu, v němž pak bylo možné vypracovat určitý pohled na dané kulturní klima, nemůže být pochyb. Jejich platnost však nepřekračuje pouhou intuici mravů a obyčejů. Je oprávněné používat je nadále v míře, v jaké v podobných rešerších intuice obyčejů a mravů je vždy a jediné pracovní hypotézou, vymezením problému.

Dodejme, že doměnka homogenní „masy“, konzumentů se co do hodnoty výrazně mění podle toho, zda byla navržena ve fázi *popisu struktur dotyčného produktu*, nebo ve fázi *výzkumu modalit použití*. Vysvětleme si to důkladněji: při popisu struktur produktu, jako tomu bylo v případě četby úryvku ze *Steva Canyona*, jsou objevovány prvky kódu, který autor zcela jasně používá s ohledem na koiné uživatelů; autor přemýšlí v rozměru homogenní masy a toto psycho-sociologické pojetí se pak nutně stane částí jeho

poetiky. Z tohoto pohledu pak model masového člověka není abstraktní, je to naopak reálný údaj, který si počíná jako komponent operativní intence. Chybné je naopak použití modelu člověka-masy při vytváření teoretických závěrů o modalitách užití produktu. Zde se analyzátor struktur dopouští první metodologické chyby, předpokládá-li, že jeho analýza struktur vyčerpala všechny aspekty analyzovaného objektu a hlavně že vytvořil jediný možný žebříček užitelných hodnot jeho aspektů. Jestliže pak toto nedorozumění zkomplikuje ještě dalším, neboli považuje-li model masového člověka za model negativní, který nemá právo na typické charakteristické rysy člověka, v němž se zhlíží „vyšší“ kultura, jeho závěry pak budou znamenat nedorozumění ještě větší. Zkrátka a jednoduše zjistit v *Stevu Canyonovi* zcela jasné přilnutí k naivnímu archetypu ženy *vamp* a čarodějnice a pak předpokládat, že čtenář kouzlu tohoto archetypu plně podléhá (protože tento čtenář je od počátku hypotetizován jako člověk-masa obdařený nulovou kritičností a na každém kroku nevyhnutelně řízený pedagogickou mocí, proti níž v málem metafyzické poloze prostě nic nezmuže, to v podstatě znamená považovat problém za vyřešený, ještě než jsme se jím začali zabývat. Dodejme ještě, že kritik pak obvykle nedorazí ani k analýze struktur produktu. Než by ho „četl“, tak radši tvrdí, že je „k nečtení“, než by jej podrobil soudu, odmítne jej soudit a raději jej zařadí do jakési domnělé „totality“, která od samého počátku přispívá k znegativnění produktu – přičemž ovšem není jasné, jak je možno ideu „totality“ vypracovat bez dialektického srovnání jednotlivých objektivně analyzovaných jevů.

Takže pojem „masy“, zčásti legitimní ve fázi popisu struktury, se stává pochybným ve fázi rešerše modalit užití. Jediným cílem rešerše pak může být snaha zjistit, jak a v jaké míře se jednotlivá užití diferencují podle různých

typů stratifikace psychologické, kulturní, společenské a biologické. Předcházející analýza struktur, pokud ji není třeba modifikovat na základě údajů zjištěných při empirické rešerši, slouží v této fázi jako pracovní hypotéza.

Stále ještě v teoretické rovině analýzy produktů však vyvstává další problém; pokud se užití mění a různé subjekty by v produktu mohly objevovat různé třídy a žebříčky hodnot – za předpokladu, že užití by se mohlo měnit zároveň se změnami kódu přijatého tím, kdo poselství dekodifikuje – můžeme se domnívat, že v produktu se ještě dají najít komunikativní prvky, které by i při změně kódu uživatelů dešifrování dokázaly stejně usměrnit? Jinak řečeno: skutečnost, že móda, postoje a symboly prestiže, které se objevily v *Stevu Canyonovi*, jsou typické pro kód, jehož se účastní americký čtenář, a že italský čtenář by pravděpodobně k našemu úryvku zaujal postoj podle zcela jiných referenčních schémat (tak třeba krása sekretářky má jiný smysl pro yankeeho, který je blond a vysoký, než pro Siciliana, který je malý a černovlasý, pro něho je to zcela exotická bytost, pro Američana něco jako žena v domácnosti) vede opravdu k tomu, že jedna a táž stránka komiksu přináší každému z nich zcela odlišné poselství? Nebo existuje jakýsi kód základní, založený na několika psychologických konstantách, nebo na několika hodnotách typických pro každou západní společnost, který pak dešifrování zaměří v podstatě jedním a týmž směrem? A to tak, aby postava Steva z něj vyšla s několika základními konotacemi, což by měly být právě ty, které jsme se snažili identifikovat při naší četbě?

A tak dochází k tomu, že při četbě úryvku komiksu se vynoří staříčkový, filozofický však stále ještě platný *problém vztahu mezi měnlivostí schémat degustace a objektivností struktur degustovaného díla*.

## *Hume a Indián: úvod do empirické rešerše*

Řekli jsme, že to je problém stařícký. Kdybychom se měli poohlédnout po tom, kdo jej vyslovil s největší teoretickou jasností a zároveň s největším smyslem pro empirii, nenašli bychom nikoho menšího než Davida Huma a jeho knihu *Of the Standard of Taste*. Autor v ní vychází z konstatování „proměnlivosti vkusu“, považované za naprostou samozřejmost, a bere si ji za výchozí bod své úvahy. Vzápětí si ale položí otázku, zdali existuje „regule“ schopná zajistit soulad různých a odlišných pocitů: dávné přesvědčení, že *le beau pour le crapaud soit sa crapaude* je sice stále ještě, i když poněkud v jiné podobě, v našem mysliteli přítomné, stejně si však klade otázku, existují-li při „různosti rozmarů v otázce vkusu“ nějaké „obecné principy přijetí či odvržení, jejichž vliv by mohl být vystopován ve všech operacích naší *internal fabric*“. Jde o Obecné Principy, které zřejmě nezakládají jenom ryzí transcendentální konstanty, ale musí objevit přiměřenou odpověď také ve struktuře degustovaného předmětu. Hume objasňuje problém na příkladu ze Cervantesa: dva předkové Sancha (oba považovaní za znalce s vytříbeným vkusem) mají posoudit víno v sudu. První ochutná a oznámí, že víno chutná po kůži, druhý se domnívá, že po železe. Přítomní, udivení touto naprostou neshodou, sud vyprázdní a na dně najdou starý klíč na koženém řemeni. Hume komentuje: „Jakkoliv je jisté, že krása a zrůdnost (spíše než sladkost a trpkost) nejsou vlastnosti sídlící v předmětech, ale náležejí zcela a naprosto k vnitřnímu či vnějšímu pocitu, přesto je třeba uznat, že existují vlastnosti vložené přírodou do předmětů proto, aby tyto zvláštní pocity vyvolaly.“

Objektivní struktura uměleckého díla, která by na jedné straně umožnila různá užití a na druhé zdůvodnila je-

jich základní souvislost, to je problém, který estetika má neustále na očích. V případě jevů masové komunikace se však tento problém klade mnohem důrazněji a vyžaduje si kurážné uznání relativnosti perspektiv, které nám zase a znova tžž Hume pomáhá přesně definovat.

Tvrdí totiž, že soudce různých druhů krásy je zcela přirozeně veden k tomu, aby je srovnával navzájem, jinak by jeho úsudek nemohl být neustále znova aktuální a podrobný, a dává zcela jasně na srozuměnou, že srovnání nemůže nedbat různých ozvuků, jež různé druhy krásy vyvolávají v duši různých uživatelů. „Ten nejhrubší vývěsní štít prokazuje lesk barev a důkladnost v napodobení skutečnosti, jež mají sice daleko ke kráse, na ducha venkovana a na ducha Indiána však stejně zapůsobí tak, že je budou velice obdivovat. Nejvulgárnější písně nejsou tak docela zbaveny harmonie a přirozenosti a nikdo mimo člověka navyklého na krásu vyššího druhu neřekne, že jejich verše postrádají harmonie, nebo že jejich námět je nezajímavý... Pouze osoba navyklá dívat se a zkoumat a pozorně číst v dílech obdivovaných v různých dobách a různými národy může ocenit zásluhy díla, jež podrobí svému úsudku, a přisoudit mu přiměřené místo mezi různými výrobky lidského ducha... Každé umělecké dílo – aby mohlo působit na ducha – musí být nazíráno z určitého hlediska a nemůže být plně vychutnáno osobou, jejíž situace – skutečná či imaginární – se neshoduje s tou, již si dílo vyžaduje... Kritik z jiné doby a z jiné země, který by chtěl přesně posoudit řeč (jde o řeč určenou zvláštnímu posluchačstvu), by měl brát v úvahu všechny okolnosti a měl by se vcítit do situace posluchačstva... Osoba ovlivněná předsudky se nemůže těmito podmínkám přizpůsobit a bude úporně setrvávat na své přirozené pozici a nepřejde na stanovisko, jaké si dílo vyžaduje. Je-li dílo zaměřeno na osoby věku a národa odlišného od těch, z nichž

pochází, neocitne se v souladu s jejich názory a s jejich zvláštními předsudky, ale naplněno zvyky své doby a své země naslepo odsoudí to, co připadalo obdivuhodné očím těch, pro něž byla řeč jediné určena.“<sup>19</sup>

Tato slova mohou ještě dnes představovat anti-etnocentrickou lekci pro každého antropologa a pod osvícenec-kou a empiristickou slupkou skrývají smysl pro historii, jaký při posuzování estetických děl minulosti, děl pocházejících z dalekých zemí, nebo vyrobených pro „masy“ cizí světu „kultury“ velice často právě mnoha stoupen-cům historicismu scházel. V našem případě však přináší jeden základní poznatek. Estetik, který se zabývá užíváním uměleckého díla, jak je předkládala západní tradice ještě před půl stoletím, se nachází v situaci, kdy *autor re-šerše a její subjekt se v podstatě shodují*. Jinými slovy řečeno, snažím-li se vymežit, co to je pocit slasti, zakou-šený při zkoumání uměleckého díla, a jestliže si coby „typ“ uměleckého díla vezmu Raffaellův obraz, nebo Mozartovu symfonickou skladbu, pak více či méně expli-citně vykonávám dvě operace. Na jedné straně se snažím vymežit uživatelné struktury díla, na druhé se snažím po-chopit, jakým způsobem „lidé“ těchto struktur užívají. Při tomto počínání (jakkoliv si uvědomuji, že postoj „lidí“ se s různými historickými epochami a v různých zemích mění) si sebe sama zvolím za představitele lidstva. Po-kouším se vžít se do duševního stavu renesančního divá-ka, když si s potěšením prohlíží Raffaellův obraz, nebo se obrátím na dobové texty a dokumenty, v každém pří-padě se však snažím ustanovit vztah mezi duševním stavem někdejšího diváka a duševním stavem vlastním,

<sup>19</sup> Pokus přistoupit na stanovisko Indiána, aniž bychom masovému pro- středku přisoudili monolitickou účinnost a apokalyptickou neoddiskuto- vatelnost, jsme učinili v eseji *Konzumní písnička*.



a tím v sobě jeho duševní stav rekonstruovat v domnění, že rozdíly mezi ním a mnou se koneckonců vzhledem ke společné příslušnosti k pospolitosti milovníků umění dají překlenout. Totéž platí pro toho, kdo je *někdo jiný než já* v rovině historicky vzato současné. Ať už si toho jsem či nejsem vědom, přetrvává tu vždycky domněnka, že mezi mnou a ostatními vládne jakási základní příbuznost, domněnka oprávněná tím, že ten, kdo degustoval umělecké dílo, ještě před půl stoletím patřil k velice vyhraněné a intelektuálně vymezené kategorii osob. Skutečnost, že uznávám existenci publika zásadně nepodobného mně a *lidem mně podobným*, moc neznamená: jelikož vím, že dotyčné dílo bylo vyrobeno pro publikum složené z *lidí mně podobných* (neboli pro toho, kdo je s to sdílet intence autora, což je také člověk, který se mi podobá) a že *ti, co se mně nepodobají*, i když tak či onak budou dotyčné dílo konzumovat, zcela určitě z něj zachytí jen vedlejší aspekty, budou je vnímat zredukované a užívat je jen v některých úrovních. Z toho je naprosto jasné, že estetik sice nikdy nezapomíná, že existuje rovněž pospolitost uživatelů, která není totožná s pospolitostí uživatelů vzdělaných a citlivých, tak či onak je však stejně nucen vymezit povahu díla ve vztahu k oné zvláštní pospolitosti, do níž patří autor, on sám a uživatelé schopní dostat se na úroveň autora – neboť jejich reakce přispívá k objasnění skutečných charakteristických rysů díla, zatímco reakce ostatních nedokumentuje ani tak dílo, jako spíše situaci lidového vkusu za jistých historických nebo sociologických okolností. Jakkoliv se estetik snaží brát v úvahu i možnost různých užití, vzhledem k normě, jíž je dílo samo, scestných, *nebude nikdy moci zabránit tomu, aby sám sebe nepoužíval jako něco, k čemu se odkazuje užití normální*, čímž se charakterizuje struktura díla tak, že užití, která se liší od užití jeho, se vzhledem k dílu-

normě, ustavené jeho užíváním, zdají být *scestná*. Rovněž definice díla jako schématu pro odkaz k nekonečnému počtu užití se v podstatě tomuto pojetí nevymyká, protože scestné užití, na něž se nedbá, je právě to, díky němuž je dílo nazíráno ne jako zdroj užití, ale jako cosi jiného. Kruh se stává nevyhnutelným v okamžiku, kdy je třeba definovat umělecké dílo v homogenním rámci vyhraněné kulturní koncepce, a tato mez, za kterou estetik nemůže, se pak nejeví jako chyba jeho postoje, ale jako zcela přirozená podmínka, z níž nemůže vyjít, chce-li být v rámci určité kulturní tradice srozumitelný. Rozhodne-li se použít jako prostředku sociologického prověření, aby mohl přisoudit tutéž platnost jak postoji vzdělance, který dílo „uvažuje“ v termínech estetických, tak nevzdělance, jenž obraz vidí dejme tomu jako výtečnou hořlavinu, nebo řeckou sochu jako zdroj chlípnosti, pak vkročí na jiné pole bádání. Jeho úkolem je totiž poskytnout smysl zážitku umění v rámci určitého pojmu civilizace, lidstva a kultury, přijatého jako rámec odkazů.

Problém se však od základů změní, je-li řeč o produktech vyrobených v rámci masové komunikace. Estetika, sotva na sebe jednou vzala povinnost být axiologickým odkazovým prostorem, nemůže než rozlišovat mezi polem umění v pravém slova smyslu (tvůrcem privilegovaných hodnot) a polem difúzní „uměleckosti“, kam patří různé použitelné produkty.<sup>20</sup> V horizontu masové kultury je však uvedena v potaz právě *platnost exemplárního estetického užití*; znepochybněno je právě to, že produkt usiluje o užití estetické v pravém slova smyslu. Masový produkt může s použitím „uměleckých“ prostředků – s pomocí řemesla, které si z umění vypůjčuje různé postupy a odka-

<sup>20</sup> Srv. Luigi Pareyson v eseji *I teorici dell'Ersatz* (v *De Homine*, 5–6, 1963)

zy k hodnotám – oprávněně usilovat o efekty různého druhu, hravé, erotické či pedagogické. Skutečnost, že se žádný z těchto efektů netýká estetiky v pravém slova smyslu vůbec nic neznamena, protože tak či onak se týká jedné z teorií komunikace, jedné z fenomenologií uměleckosti, jedné z pedagogií masové komunikace.

Tak dochází k tomu, že strukturálně analyzovatelným objektem se stává různorodost možných reakcí, jejichž kontrola se vymyká analyzátorovi, jako se totální kontrola veškerých psychologických implikací primitivního rituálu vymyká etnologovi, který právě dorazil *do terénu*. *V terénu masových komunikací analyzátor už nemůže být totéž co pokusný králík*. Na jedné straně je dílo a na opačné (abychom se vrátili k Humeovi) spousta Indiánů.

Reakce těchto Indiánů analyzátor už nemůže rekonstruovat, i kdyby se bůhvíjak snažil vytvořit si hlubokou kongeniálnost se situací, v níž se nacházejí ostatní. „Ostatních“ je mnohem víc a jsou co do počtu mnohem diferencovanější, než možnosti analyzátorovy kongeniality. Objekt je vyprodukován v rámci nepředpojatého odkazu k mnohosti „ostatních“ (i když pro větší pohodlí shrnutých do hypotetického modelu masového člověka). Jedině empirická rešerše v terénu může badateli osvětlit různé možnosti reakce na daný objekt. Jeho předběžné prozkoumání struktur objektu bude muset být doplněno zjištěním toho, co v objektu našli Indiáni. Rešerše struktur bude moci rešerši empirickou orientovat, nikdy však determinovat. Nanejvýš jí může být v druhé instanci determinována sama.

Což vůbec rešerši struktur neubírá na platnosti, naopak, určuje ji jako první neodmyslitelný krok rešerše jako takové. Nic tu nebrání tomu, aby si během rešerše struktur badatel nevytvářel hypotézy o typu použití, jež určitá struktura jakémukoliv uživateli umožňuje. Naše „četba *Steva Canyona*“ se ubírala právě tímto směrem. Což je

v pořádku, pokud se nestane cílem rešerše o masových prostředcích, ale nanejvýš jejím východiskem.

Průzkum struktur produktu může předcházet jedině rešerši mezioborové, v jejímž rámci *estetika* bude definovat modalitu organizace poselství, poetiku, která tkví v jeho základech, *psychologie* se bude zabývat variabilitou užitných schémat, *sociologie* osvětlí dopad poselství na život jednotlivých skupin a jejich závislost na členění života ve skupinách, *ekonomie a politické vědy* budou muset osvětlit vztahy mezi těmito prostředky a *základními* podmínkami života té které společnosti, *pedagogika* si položí otázku po jejich dopadu na vytváření příslušníků dané společnosti a *kulturní antropologie* konečně určí, do jaké míry je přítomnost těchto prostředků totožná s funkcí systému hodnot, s přesvědčeními a chováním industriální společnosti, a pomůže nám pochopit, jakých hodnot nabývají v tomto novém kontextu tradiční hodnoty Umění, Krásna a Vzdělání.

## Úloha kritiky a historiografie

Bylo by však nejen naivní, ale také nadměrně pohodlné odložit všechny závěry týkající se povahy a efektů masových prostředků a světit je empirické rešerši, která by byla s to poskytnout nám doklady o reálné či domnělé rela-

<sup>21</sup> Jako jednu z nejčerstvějších (a nejpodnětnějších) studií o reakci diferencovaného publika na určitý film (ne na izolovaný filmový obraz, ale na film jako zápletku) uvedme stať Leonarda Ancony *Il film come elemento nella dinamica dell'aggressività* v *Ikon*, duben 1963 (a vůbec všechny ostatní rešerše otištěné v tomto časopise i v jeho předcházející podobě vycházející pod názvem *Revue internationale de filmologie*). Co se týče specifického pole komiksů srv. bibliografii připojenou k citované knize *The Funnies*.

tivitě reakcí. U této nutnosti jsme tak dlouho setrvali z toho prostého důvodu, že většina pojednání zabývajících se jevem, o který nám jde, až na několik zasloužilých a fatálně omezených experimentálních rešerší na poli psychologie nebo sociologie, ji de facto ignoruje.<sup>21</sup> Považovat však deskripci struktur za pouhou propedeutiku empirické rešerše reakcí, v níž by konečně došlo k plnému objasnění, znamená vlastně ponechat stranou funkci, kterou má kritická úvaha v rovině filozofické a historické.

Kritická úvaha si především, jak už bylo řečeno, vyžaduje empirickou rešerši, aby mohla kontrolovat své výchozí hypotézy a vrátit se k předmětu, jímž se zabývá, obohacena o nové znalosti. Naše četba *Steva Canyon* implikovala už některé závěry, tak třeba ideologickou lekci uštědřenou příběhem nebo hodnotu, kterou je třeba přisoudit některým technickým realizacím. Výzkum modalit užití by nabídkou tabulky variant mohl možná náš popis zbavit platnosti, nebo by nás mohl přinutit ke korekci některých perspektiv. Tak či onak by k strukturální analýze dojít muselo, protože o jinou dialektiku by se průzkum opřít nemohl. A to tím spíš, že kdyby modalit užití byly po určité době překontrolovány, pravděpodobně by se zjistilo, že jsou už jiné, neboť poselství určené členům moderní industriální společnosti, v níž se rychle střídají standardy, úryvek podobný tomu, jímž jsme se zabývali, je konfrontován s publikem, které se neustále mění a používá stále nových a nových kódů. Průzkum masových prostředků může tudíž své závěry uvádět pouze v kondicionálu: „Pokud se nezmění podmínky, tak náš závěr by mohl být takový.“ Nehledě však na tuto proměnlivost výsledků, a tudíž i objektů, kritická úvaha hledá své uplatnění ještě na jiné úrovni. Třebaže si je vědoma dalších faktorů, snaží se vrátit na pozici, v níž jsme například přistihli estetika. Ten totiž ví, že se změnou historického ob-

dobí nebo publika se může změnit i fyziognomie uměleckého díla a objekt nabýt nového smyslu. Jeho povinností je však rovněž vzít na sebe zodpovědnost a historické období či kulturní prostředí, v němž pracuje, poměřit fenoménem uměleckého díla, rozhodnout se udělit mu *určitý smysl*, a na jeho základě pak vypracovávat své definice, provádět svá ověření, analýzy a rekonstrukce.

Tak je tomu nakonec i s produkty masových sdělovacích prostředků. S vědomím, že pracuje na objektu, který čeká, až bude definován masou Indiánů (jejichž reakce nemůže nedbat), kritik (filozof ve funkci historika kultury) se musí bezpodmínečně snažit vyjít z co nejčlenitějšího pojetí historického období, v němž žije, a definovat funkci produktu vzhledem k hodnotám, které přijal za své kritérium. Moc dobře ví, že průzkum Indiánů může vést k poznání, že existují ještě jiné stupnice hodnot, a že produkt, je-li jimi poměřen, nabude docela jiné fyziognomie, a jeho úkolem je zaměřit výzkum i tímto směrem. Před tím však bude muset vynést řadu soudů o samotném objektu. V kritikových očích poselství sděluje určité hodnoty a je docela dobře možné, že v očích Indiána jsou to buď hodnoty jiné, nebo že mění svou funkci. Skutečnost je taková, že jsou-li poměřeny hodnotami, na něž se zaměřuje právě probíhající kulturní dění, pak mohou být posouzeny už jen tím, že se dostanou v rámci vztahů do určité perspektivy. Uvedme však příklad.

Komiks *Li'l Abner* od Al Cappa čte denně padesát miliónů čtenářů. Už třicet let se důsledně drží své linie. Tato linie je však jen těžko definovatelná, protože se pohybuje kdesi mezi humorem a groteskností. Mnohem jednodušší by bylo definovat linii komiksu *Little Orphan Annie* od Harolda Graye. Jeho ideologie je zcela jasná a jeho hluboce reakční sklony nepopíratelné. S pomocí záznamu reakcí několika tisíc Indiánů by se třeba došlo ke zjištění,

že na některé z nich komiksy mají vliv více či méně skrytý, a na jiné díky tomu, že ideologie je v nich zcela jasná, je jejich vliv a dopad přesvědčovací funkce nulový, u dalších pak vzhledem k intenci, s níž se pouštějí do každodenní četby komiksu, ideologické poselství není ani zaznamenáno (lidově řečeno jedním uchem tam, druhým ven): vyslovit však soud o Haroldu Grayovi a o jeho díle je možné v podstatě bez nedorozumění, protože konzervativní kresbě, důkladné jako z minulého století, odpovídá právě tak konzervativní ideologie. Stačí je umístit do kontextu americké kultury a postoj k nim bude zcela jasný, samozřejmě podle toho, na jakou stranu kritik patří.

Steinbeck však díky *Li'l Abnerovi* přirovnal Al Cappa k Sternovi a k Cervantesovi a vyslovil se o něm (s chvályhodnou preventivní skromností) v tom smyslu, že to je jediný Američan, který by si zasloužil Nobelovu cenu. Satira na mravy středních amerických vrstev, odkazy na americkou politiku plné hravé jízlivosti mění jeho dílo v každodenní sžiravý pamflet. Jenže v jaké míře? Desítky spisovatelů a významných publicistů Al Cappa sice oslavili spoustou článků, není však naší povinností spíše zpochybnit inovační dosah jeho komiksu a položit si otázku, zdali tím, že každý problém zredukuje na roztomile nezávaznou satiru, de facto neodnímá situaci obsah, a tím, že je činí směšnými, je nezbavuje dramatičnosti? Místo aby Al Capp s pomocí své důvtipné a originální tužky odhaloval lidské duše (jako Grosz nebo jednodušeji Feiffer), nevyrábí nakonec jenom legrační figurky?

O okamžitou odpověď na tyto otázky bychom mohli požádat „Indiána“. Abychom si to zjednodušili, vezměme v úvahu pouze dvě četby, jednu nám dodá sám autor a druhou jeden kritik.<sup>22</sup> Al Cappova prohlášení se pohybují mezi dvěma póly, operativností a moralismem. Capp je humorista, a tak nebude lehké odlišit okamžiky, kdy se

vyznává, od těch, kdy si nasazuje masku. Ve svých prohlášeních tvrdí: „Prvním cílem komiksu je opatřit mi živobytí.“ V zápětí však dodá: „A druhým, mnohem slavnějším, je budít podezření a vytvářet skepsi kolem dokonalosti našich institucí. To je to, čemu říkám výchova... Důsledně skeptický postoj vůči jakékoliv nedotknutelnosti establishmentu, to je vzácné koření výchovy... Mým řemeslem (a řemeslem každého humoristy) je připomínat lidem, že nemají být nikdy s ničím spokojeni.“ Když se mu dostane příležitosti oslavit se v kritické antologii, připojí ke každému příběhu maličko ješitný moralistický komentář, který vypadá jako výklad biblického podobenství.

Nakonec ho zpovídá kritik. Při dlouhatánské zpovědi do magnetofonu se přece jen uvolní, jeho moralismus se ztlumí a vyjdou najevo nevyřešené rozpory. Tvrdí, že „komiksy jsou ze všech masmédií nejsvobodnější“. Jejich autor podle něho nepodléhá tyranii televizních sponzorů, závisí sice na spoustě věcí, o tyranii však nejde. Svému publiku může předat každý nápad, který se mu mihne hlavou. Jistě, nějaká omezení tu jsou, hlavně je třeba počínat si tak, aby „myšlenka byla vyslovena naprosto jasně, aby ji dokázalo pochopit co nejvíce lidí“. Jenže nemění snad právě tato nutnost naprosto myšlenku, kterou má vyslovit?

Capp naznačuje, že myšlenka, kterou by měl vyjádřit, ho vlastně de facto nezajímá: „Myslím především na to, abych byl natolik zábavný a čtenáře přivedl natolik do rozpaků, aby měl chuť číst mě i na druhý den.“ Jde tedy pouze o komerční záležitost? To zas ne, Capp dodává, že „co se světa a člověka týče, má několik názorů, které chce čtenářům svých stripů předávat“, takže jde přece jen o zá-

<sup>22</sup> Srv. názory Al Cappa a D. Manning Whita v *From Dogpatch to Slobovia (The Gasp! World of Li'l Abner)*, Beacon Press, 1964. Je to antologie Cappových „stripů“ komentovaných jím samým a Whitem.



ležitost pedagogickou. Jak asi tento pedagogický projekt vznikl? „Já si myslím, že člověka zajímá pár věcí. Zajímá se o smrt, pomyšlení na smrt ho vzrušuje. To je základ všech dobrodružství *Li'l Abnera*. Ve všech jeho příbězích je flirt se smrtí, triumf nad něčím, o čem jsme si mysleli, že bude triumfovat nad námi. Takže si myslím, že *Li'l Abner* je jakýsi únik před touto závěrečnou jistotou.

Pak si taky říkám, že lidé se zajímají o lásku, ve všech jejích podobách. Hodně lidí má dojem, že v lásce zkrachovalo. V *Li'l Abnerovi* je tomu tak, že i neúspěch v lásce činí milostné fantazie reálnými. Nešikovné, směšné a žalostné krachy obyvatel Dogpatche způsobují, že my ostatní, co taky tak snadno ve svých touhách krachujeme, se cítíme přece jen o trochu míň pošetilí a možná i míň neschopní.

A nakonec si myslím, že se zajímáme i o to, čemu bychom mohli říkat štěstí nebo moc – zkrátka o to, co nám přináší pocit vítězství, zkrátka když dosáhneme něčeho, čeho ti druzí nedosáhli. Smrt, láska a moc, to jsou tři hlavní zájmy člověka. A z nich taky vyrůstají všechny příběhy *Li'l Abnera*...

Domnívám se, že veškerý význam lidské existence, odměna za to, že jsme žili ještě jeden den navíc, je v tom, že ten den nebyl tak hrozný, jak mohl být. Největší satisfakcí pro čtenáře *Li'l Abnera* je to, že když si prožili ošklivý den, *Li'l Abner* má za sebou den ještě horší.“

Co k těmto prohlášením ještě dodat? Že jsou inspirována prastarou a elementární filozofií, tragickým a trpkým pesimismem, který však v okamžiku, kdy se promění v pedagogický projekt (ve snahu přesvědčit ostatní, že přesto všechno žijeme v nejlepším ze všech možných světů), a v okamžiku, kdy se tato filozofie stane vezdejším chlebem pro občany masové civilizace, tak či onak ovládané někým jiným a pasívně podléhající manipulaci mo-

cí, která je přesahuje, se už v ničem neliší od morálky laicního štěstí, na níž je postavená civilizace zisku a konzumu. Znamená to tedy, že Al Capp je pouhý oddaný sluha moci, vynálezce krásného šididla, tišícího prostředku, kterým má být pospolitost padesáti miliónů věřících den co den očkována?

Podívejme se na jiný záznam „četby“, který nám předkládá „vzdělaný“ mluvčí Al Cappa, vášnivý obhájce komiksu coby typicky amerického umění, David Manning White. Ten tvrdí, že Capp je jeden z řady velkých satiriků, kteří patří do tradic Ameriky a berou si ji za svůj terč. Mimo Kellyho je to jediný *cartoonist*, který používá stripů ke komentování politických problémů. Zabýval se všemi palčivými problémy, které sužovaly americkou společnost, od rasových předsudků až po pomoc cizím zemím, od programu kosmických výzkumů až po problém blahobytu. Pokud se vůbec nějaké poselství v jeho příbězích projevuje a rozvíjí, pak je to odhalení stupidnosti, která na nebohé smrtelníky číhá na všech stranách, odhalení fanatismu, bigotnosti, nesnášenlivosti, tuposti masových sdělovacích prostředků, zátěže krátkozraké byrokracie, okoralého, necitlivého srdce, a to všechno a vůbec ne všeobecně, ale v přímém vztahu k americké společnosti.

V interviewu White tvrdí, že Al Capp za třicet let prakticky stačil demolovat všechny významné instituce amerického společenského života. Capp k tomu dodal, že prý chtěl jenom naznačit, že „nic na světě není dokonalé“. White mu to nevymlouval, prý aby ho přiměl mluvit volně a bez zábran.

Interpretace *Li'l Abnera* ve dvou autorizovaných čteních osciluje mezi povšechně metafyzickou poetikou a interpretací podle společenského klíče. Průzkum reakcí tisíců dalších Indiánů by mohl přinést zajímavé výsledky a odhalit další perspektivy. Ten, kdo píše, si vzpomíná, že

první komiksy s *Li'l Abnerem* dostal do rukou po válce, když mu bylo třináct nebo čtrnáct let, a největší dojem na něho neudělala vůbec společenská polemika, ani nadčasový pesimismus (a ani autorův tragicky zbarvený optimismus), ale urostlá a nedbale oblečená Daisy Mae, ženský archetyp, který pak za nějakých deset let našel své filmové vtělení v Marilyn Monroe.<sup>23</sup> Pro kolik čtenářů zdaleka nejenom čtrnáctiletých však příběhy *Li'l Abnera* zůstaly právě jen výzvou k úniku, sexuální nabídkou zušlechtěnou humorem, nebo ochuzenou směšností?<sup>24</sup> Indiánovy odpovědi by nám tím, jak se mění, mohly objasnit společenskou roli Al Cappa. Jak jsme však řekli, stále tu ještě zbývá prostor pro kulturní průzkum, a to v návratu ke kritice, která by brala v úvahu historický kontext. Stačí nahlédnout třeba do studie, kterou *Li'l Abnerovi* a jeho vztahu k příběhům *Poga* věnoval Reuel Denney v knize *The Astonished Muse*.<sup>25</sup> Klade *Li'l Abnera* do proudu naturalismu typického pro americký komiks, který vznikl ve spojení s Deweyovou pedagogií a s požadavky Popular

<sup>23</sup> Přímý vztah mezi Daisy Mae a Marilyn Monroe zjistil Edgar Morin v knize *I divi* (Milán, Mondadori 1963, str. 104). Morin se rovněž pokouší o diskutabilnější srovnání Steva Canyonu s Charltonem Hestonem. V obou případech komiks tak či onak coby tvůrce obyčejů a mravů v rovině standardů a charakterů předbíhá film a nezaujímá tedy pozici parazitní, ale pozici *promotion*.

<sup>24</sup> Problém směšnosti by bylo třeba prozkoumat důkladněji. Není to náhoda, že v komiksech humoristický aspekt výrazně převažuje. Morin (*L'industria culturale*, Bologna, Il mulino 1963, str. 70) se zabývá vztahem mezi tím, čemu říkáme *loisir*, a rozpadem „velkých transcendencí“: „z dovolené velkých hodnot se rodí hodnota dovolené“. Jako reakce na rozpad transcendencí a tudíž na nihilismus se rodí humor: „Nebývalý rozvoj humoru v masové kultuře, humor nahrazující satirickou kresbu v novinách, absurdní humor, který proniká do filmových grotesek... svědčí o postupu nihilismu a jeho protiléků: hry a zábavy.“

<sup>25</sup> Přetištěno v cit. díle *The Funnies* pod názvem *The Revolt Against Naturalism in the Funnies*.

Frontu v roce 1930. V roce 1935 se *Li'l Abner* objevil co by příklad „regionálního“ a „kulturního“ (v antropologickém slova smyslu) realismu, aby čtenáři vyložil, proč dochází k pauperizaci v zemědělství. Příběhy *Li'l Abnera* od samého začátku reflektovaly lidové požadavky podněcované New Dealem, snahy uvědomit si, v jaké situaci se nachází národ a osvětlit jeho skutečné rozpory.<sup>26</sup> *Pogo* naopak uvádí na scénu antropomorfní zvířata, která žijí sice v rurální pospolitosti kdesi na jihu, avšak mimo konkrétní společenské podmínky, přičemž pojednává intelektuální aspekty jejich záležitostí jazykem derivovaným z Joyce, schopným díky disociaci vyjádřit celou řadu psychických poruch, jichž jsou jeho postavy obecně vzato představiteli. Tato politická satira sice vychází z rafinovaně individualistického pojetí, je však nepochybně demokraticky založená.

*Li'l Abner* spojený s karikaturálním, ale v podstatě realistickým grafickým znakem, inspirovaný postavami a atmosférou děl Sherwooda Andersona, předkládá vždy znova problém jednotlivce v kontaktu s problémy společenské dezorganizace a odtud čerpá svou vzpurnou ideologickou sílu. Sílu, jakou *Pogo*, zaujatý šířením postfreudovské psychologie, uvažující o „lidské existenci jako o řadě problémů kladených psychopatologií každodenního života jednotlivci“, mezi společenskou elitou mít nemůže. Je to příklad kritického čtení, který si zaslouží naši pozornost, protože představuje ideál rešerše, v níž historické motiva-

<sup>26</sup> V tomto ohledu by bylo zajímavé pojmout *Li'l Abnera* jako obraz rozmachu nacionalismu na demokratickém základě, který tak výstižně vylíčil Alfred Kazin v kapitole „America! America!“ své knihy *On native Grounds* (Storia della letteratura americana, Milán, Longanesi 1956, kapitola XVI): požadavek zjistit, jaká je vlastně americká realita, který jistě ne náhodou nabyl formy typického masmédia, jakým je fotografický dokument.

ce osvětlují členění strukturálních hodnot (Denney dlouho srovnává grafické a ideologické prvky obou komiksů a dokazuje na nich vzájemnou spojitost formy s obsahem; velice výstižně je pojednán vztah mezi jazykem a psychologickou vizí). Přesto však tato analýza nemusí být ve všem uspokojivá. Při četbě *Li'l Abnera* se nemůžeme zbavit podezření, že jeho výrazné přilnutí k lidovým hodnotám, k regionální realitě a ke konkrétním problémům nakonec stejně končí v poloze, v jaké se nachází i Al Capp, optimistickou výzvou nepodléhat protivenstvím, protože svět by nakonec mohl být ještě horší. Co je to za kritiku, když se sice zdá být nelítostná, ale včas se zastaví, aby se neproměnila ve vyzvání ke vzpouře, a všechno se nakonec vyřeší jakýmsi humoristickým Amor Fati?

Odpověď je uložena pravděpodobně až kdesi za Denneyovými závěry. A sice že *Li'l Abner* je – jak to mnozí tvrdí – opravdu hrdina ryze americký.<sup>27</sup> Neboli hrdina, v němž odpor proti nespravedlnosti, kritika lidských chyb, uznání společenských a politických rozporů nepřesahuje v žádném případě rámeček málem náboženské víry ve vládnoucí systém. *Li'l Abner*, jako stoupenec New Dealu a kennedyovský hrdina, vyjadřuje prostě kritický postoj „hodného člověka“ a jeho reakce na příkoří, jichž je svědkem. Jelikož právě coby hodný člověk je produktem svého vlastního prostředí, podvědomě si uvědomuje, že jedině v tomto prostředí může také najít jejich řešení. *Li'l Abner* ve své naivitě je lepší a osvícenější než stevensonovští radikálové, a s ním i jeho autor. Při hledání ryzosti ho ani nenapadne, že by mohla nabýt podoby totálního převratu, popření stávajícího systému. V tomto ohledu je představitelem americké víry, jež si bere svou životní mí-

<sup>27</sup> O *Li'l Abnerovi* jako typickém „americkém hrdinovi“ srv. Heinz Politzer, *From little Nemo to Li'l Abner*, v cit. díle *The Funnies*.

zu z kázání otců poutníků z lodi Mayflower.<sup>28</sup> V rámci svého vlastního vesmíru je *Li'l Abner* dokonalý a v jeho rámci je třeba jej také posuzovat. Jeho ideologickou bází je však v podstatě báze *Steva Canyona*; Caniff přebíral americké mýty a předával je trhu, Capp je naopak podrobuje neustálé revizi; jeho konečným cílem je zachování systémů s pomocí reforem a Capp zase dobře ví, že je třeba zachovat ne-li přímo mýty, pak aspoň ty, kdož je ctí.<sup>29</sup>

Jejich ideologickou identitu potvrzuje i identita formální (třebaže klíč, s jehož pomocí je vykládáme, je opačný než ten, který používá Denney). I zde se *Steve Canyon* a *Li'l Abner* v podstatě shodují v přijetí naturalismu, i když v různé míře. Daisy Mae je přitažlivá stejně jako Copper Calhoonová, ale první si implicitně z druhé dělá legraci. Obě kresby se dovolávají návyků vytvořených jednou a touž citlivostí. Respektování *endoxa* v oblasti vkusu nemůže nesouviset s respektováním *endoxa* v oblastech jiných. I v komiksu odmítnutí určitého způsobu myšlení musí skoro vždycky projít přes odmítnutí určitého způsobu tvoření. Feiffer už stojí na jeho prahu. Nechce se už podbízet svému čtenáři, nenabízí mu dojmy ke konzumování. Předkládá mu jednu z možných skutečností (Schulz uniká naturalismu s pomocí groteskní stylizace, jeho grotesknost je však jiná než Al Cappova a jeho postavy jsou „reálné“ jen díky tomu, že by nikdy nemohly

<sup>28</sup> Ideologie *Li'l Abnera* v tomto ohledu připomíná ideologii Theodora Whitea, když ve své knize *Jak se dělá prezident* popisuje Kennedyho techniku dobytí moci na základě dobře utajeného přilnutí k americkému systému jakožto zcela pozitivní záruce, o níž se nediskutuje, protože má své kořeny v celé národní historii; viz rovněž poznámky Furia Colomba v předmluvě k této knize (Milán, Bompiani 1962).

<sup>29</sup> Což je také interpretace, kterou nám Denney v citované studii předkládá v případě Kellyho a jeho *Poga*, aniž by si uvědomoval, že i Capp a jeho *Li'l Abner* jsou výrazem téže situace.

ve skutečnosti existovat; s Daisy Mae se věci mají jinak, po ní můžeme toužit, jelikož odkazuje ke každodenní realitě ne tím, že by nás nutila přemýšlet nad ní, ale protože nám ji představuje takovou, nebo skoro takovou, jaká opravdu je). I zběžná kritická četba *Li'l Abnera* nám jak vidno poskytla několik perspektiv na úrovni kulturní historie, o nichž můžeme uvažovat.

Četba *Steva Canyona*, která byla důslednější, protože se soustředila pouze na jeden úryvek, a udržovaná v ryze deskriptivní poloze, nám zase otevřela pohled do velice rozlehlé problematiky masových prostředků jako celku. A odhalila nám pole, které bude třeba teprve z větší části, v několika vrstvách a z několika stran s pomocí rešerší probádat. Nezbytnost kolektivní mezioborové rešerše nám však znova potvrdila důležitost předběžného deskriptivního čtení a kritické interpretace stále ještě v rovině kulturní historie a vymezila oblast dalších „čtení“, Supermana, Charlieho Browna nebo Rity Pavone, která následují.

---

# POSTAVY



# Praktické použití postavy

Používání „literárního odkazu“ je zkušenost, kterou může podstoupit i osoba nijak zvlášť vzdělaná: jestliže řčení, že nějaký pohled na město „připomíná Stendhala“, nebo že nějaká situace je „kafkovská“, může být projevem zvláštním způsobem formované a informované senzibility, pak označit nasládlý a uslzený výjev za něco, co připomíná Červenou knihovnu, je naopak zcela v dosahu průměrného a jen skromně kritickým duchem vybaveného čtenáře. Někdy se však stane, že při každodenním všedním povídání nám náhoda vloží do úst přirovnání, které právě díky tomu bývá velice případné a má dopad a pronikavost, jakých může dosáhnout jen aforismus a v žádném případě nějaké opisné rčení. Použít takového způsobu vyjádření znamená nechat paměť čerpat z repertoáru umění, zaměřovat situace a postavy a převádět je do kritického, oslovujícího, emotivního jazyka.

K použití může dojít na minimální a standardizované úrovni, jako třeba když o někom řekneme, že „švejkuje“, přičemž odkaz na původní literární postavu je skoro nulový, a Švejk je jen podivný *flatus vocis*, a ne postava románu.\* Jindy však citace nabude tvaru právě připomenutím postavy ve vší její jedinečnosti, pociťované tak, jak nám ji dílo při čtení kdysi prezentovalo; prožít postavu s veškerou intenzitou *způsobu*, jímž nám byla předložena,

\* Dovolili jsme si příklady italské nahradit českými, bližšími našemu čtenáři (pozn. překl.).

a ve veškeré celistvosti estetického produktu, do něhož patří, to je podmínka, bez níž její nové použití není dost dobře možné.

Odvolat se na Pavesu při dojatém pohledu na turínské vršky z ulice Po v určitou denní a roční dobu znamená přijmout emotivní tóninu, kterou nám spisovatel předložil ve své knize *Ďábel na vršcích*, nebo *Krásné léto*, a participovat na ní. Nejde přitom o to, aby emoce, náhodně spojená s naší četbou některé z knih, byla znovu prožita, použití „literárního odkazu“ je platné a účinné, jen pokud při něm dojde k *identifikaci* s touž emocí či konceptuální dispozicí, kterou nám umělec skutečně hodlal sdělit. V tom případě je dílo znovu prožito právě díky tomu, že forma, jíž nabyl systém emotivních stimulů (což je vlastně dílo), v daném okamžiku vyvolá v život formu naší emoce a shodne se s ní, čímž je náraz na jedné straně potvrzena emoce kdysi sdílená díky estetické přesvědčivosti díla, a na druhé straně naše současná emoce získá řád, definici, určení a hodnotu, neboť ji převedeme do formule, kterou nám navrhl umělec. Kdybychom si bývali nepřčetli Pavesu, naše emoce by v daném okamžiku byla nejspíš zmatená a marně bychom se ji snažili definovat a vymezit. Použití „literárního odkazu“ probíhá tedy následujícím způsobem: v paměti se ožíví něčí zážitek, a to tak, že nedojde jen ke hře literárních zálib, protože tím, že v paměti uchovaný zážitek estetický jsme použili ke kvalifikaci našeho vlastního zážitku intelektuálního či morálního, získané podvědomí nesetrvá v rovině kontemplativní, ale začne se přenášet do praxe. Identifikace se zážitkem „Pavesy“ nezůstane jen u ušlechtilé záliby v Pavesovi, ale promění se v životní postoj spojený s nabýváním znalostí a s rozhodnutími, která z tohoto postoje vyplynou. Naše emoce už nebude emocí Pavesovou, ale zařadí se do naší osobní psychologické historie, ať už ji poté, co

použití „literárního odkazu“ nám objasnilo její povahu, přijmeme či odmítneme. Dále to už prostě bude jen naše historie a naše morální dobrodružství, ve vši své složitosti a jedinečnosti.

Příklad, který jsme použili, i přes jistou „neurčitost“, která je v něm bezpochyby znát, by nás neměl mít k tomu, abychom použití „literárního odkazu“ považovali za nějak zvlášť vzdělanou a rafinovanou estetickou hru. Může k němu dojít a taky velice často dochází právě při záměrném a kurážném morálním ocenění či odsouzení: Emma Bovaryová dokáže rázem odhalit měšťáckou mizérii nevěry, Tonio Kröger dvojznačnost intelektuálních dispozic, které vedou k neschopnosti žít v normálním světě a udržovat vztahy s ostatními lidmi, Elliotův James Prufrock úzkost z beznadějné bezejmennosti a neexistenci pozitivního vztahu ke světu. Jestliže se naše osobní situace třeba jen odstínem shoduje se situací té které postavy, pak poznání daného stavu věcí znamená počátek etického odhodlání. Použití „literárního odkazu“ nás prostě přimělo objevit v postavě morální „typ“.

### *Estetický problém „typu“*

Brát znovu na přetřes problém „typičnosti“, to je tak trochu jako přivolávat fantom, který se dnes už dávno vytratil ze světa. Z hlediska filozofického pojem typičnosti uměleckého produktu obnáší celou řadu aporií, mluvit o „typické postavě“ znamená mít na mysli zobrazení pojmové abstrakce s pomocí obrazu: Emma Bovaryová neboli potrestaná nevěra, Tonio Kröger neboli estetická choroba a tak dále. Jsou to formule, které právě jakožto formule zbavují obsahu a zrazují postavu, kterou by rády definovaly. Polemika kolem typičnosti je sama o sobě histo-

ricky a kulturně překonaná záležitost: znamená-li typ pokus umění dosáhnout všeobecnosti a diskursivnosti, jakou má filozofie, pak typičnost je od okamžiku, kdy se veškerá současná estetika usilovně snaží vypracovat pojmy jedinečnosti, konkrétnosti, původnosti a nenahraditelnosti uměleckého obrazu, vlastně popřením umění.

De Sanctis uvažoval o uměleckých možnostech typična, typ však pro něho byl maximálně jednou z etap, sice kladnou, ale přechodnou, na cestě k plnému vymezení toho, co je umělecké dílo. V jistých obdobích literární historie typ postavený proti abstraktnosti alegorie už zakládá cosi jako bezprostřední tušení lidského individua.<sup>1</sup> Croce uzavřel své vyloučení pojmu typičnosti jakožto estetické kategorie úvahou, na níž bychom těžko hledali vadu: pokud se typem rozumí abstrakce nebo pojem, pak umění se stává náhražkou myšlení filozofického a „pokud se za typické považuje to, co je individuální, pak i tehdy jde jen o rozdíl ve slovech, neboť typizovat bude v tomto případě znamenat charakterizovat, neboli vymezovat a zobrazovat lidské individuum“. Don Quijote je jistě typ, ale koho jiného než všech donů Quijotů? Aby se tak řeklo, typ sebe samého...? Jinými slovy řečeno, ve výrazu básníka (například v básnické postavě) nacházíme vlastní zážitky plně vymezené a uznané coby pravdivé, a za typické tedy označujeme to, co bychom mohli taky nazvat estetickým.<sup>2</sup> Pokud se současná estetika a kritika budou chtít vůbec ještě zabývat problematikou typické

<sup>1</sup> *Lezioni e saggi su Dante*, Turín, Einaudi 1955, str. 603. V typu je už překonaná dualita mezi formou a abstraktní ideou („žánr se nesmí majestátně uzavřít sám do sebe jako nějaký zahálčivý Bůh, musí se proměnit, stát se typem“; v typu „forma proniká do podstaty, ztotožňuje se s myšlenkou a myšlenka pak existuje coby forma“: srv. str. 588–589). V typu se však čtenář vždy znova snaží anulovat lidskou individualitu a chopit se ideje.

postavy, pak nebudou moci nebrat v úvahu jak tyto poznámky, tak postřehy De Sanctisovy. Není-li postava zcela a naprosto individuální v každém svém počínu, pak to není postava umělecky vyjádřená. Což umění nijak nebrání v produkování postav alegorických, zredukovaných na pojem, z něhož vznikly, pak ale pochopitelně nemáme co činit s postavami, ale symbolickými šiframi (a tudíž také s jiným druhem estetické realizace, pochopitelně stejně jako ostatní oprávněným). *Faux Semblant*, *Bon Accueil* a všechny ostatní postavy *Románu o růži* jsou určitě něco docela jiného než postavy jako Lucia Mondellová nebo Doktor Živago: jsou to postavy heraldické, emblémy a možná i abstrakce, které však zkonkrétněly do stylizovaného, původního obrazu; v období, kdy imaginativní mechanismy čtenářů snadno podléhaly tomuto typu alegorického stimulování, zajišťovaly tyto postavy uspokojivé estetické užití textu (dnes realizovatelné, jen pokud by si čtenář osvojil způsoby a důvody středověkého vkusu). Současná literatura však znovu objevuje použití symbolu a emblému a estetika si uvědomuje, že narrativní postavy v tradičním smyslu sice mají mít konkrétnost „určité osoby“, ale že stejně dobře je možné, aby byl za esteticky vydařený považován i text založený na symbolech, stylizaci a hieroglyfech.

De Sanctisova a Croceho upřesnění typu se nám tudíž zdají být platná především v oblasti poetiky postavy: je-li

<sup>2</sup> *Estetica*, Bari, Laterza 1902, IX. vydání, str. 39. Na týž proces poukázal De Sanctis, když připomínal: „Existují jména jednotlivců, která se postupně proměňují ve jména určující nebo typická, jako Don Quijote, Don Juan, Rodomonte, Tartuffe atd. Typ je napřed jen načrtnut, po určité době se pak formuje a nakonec se kompletně vtělí do jednotlivce, z něhož se stane příklad, a ten je dále rozvíjen a završován jinými básníky, dokud se od manýry nepřejde k úpadku a posléze k mechanickému reprodukování.“ (Cit. dílo, str. 518.)

postava vydařená, pak je to estetický produkt a je naprosto zbytečné pokoušet se ji definovat ještě s pomocí další kategorie typična.

### *Jaké jsou důvody poetiky typičnosti*

To je však vzhledem k současnému novému rozkvětu poetik, které spolu s požadavkem umění angažovaného, formujícího a výchovného předkládají znova i problém typičnosti jako základní estetické kategorie, tvrzení příliš zjednodušené. Coby oficiální mluvčí stranické poetiky Fadějev před léty tvrdil, že s rozvojem socialistického způsobu života vznikají v lidech určité vlastnosti, „aby je však umění dokázalo zobrazit, musí je kondenzovat, zveřejňovat, typizovat... Je třeba zvolit si nejlepší vlastnosti a city sovětského člověka.“<sup>3</sup> Taková je i formulace „revolučního romantismu“, který měl svého nejautoritativnějšího teoretika v Maximu Gorkém.<sup>4</sup>

V podstatě jde o poetiku, která si klade za úkol produkci typu *pozitivního*, což je poetika sama o sobě zcela oprávněná a vybavená možnostmi, i když si pak v určitém okamžiku sami kritikové a spisovatelé, kteří v této škole vyrostli, uvědomili, že předmětem umění se může stát nejenom ideální klad, ale život v celé své problematické složitosti (včetně pochyb, omylů a krachů), aniž by tím byl narušen aktivní postoj vůči skutečnosti.

<sup>3</sup> Řeč na plenárním zasedání vedení Svazu sovětských spisovatelů, v *Arte e letteratura in URSS*, Řím, ed. Sociali 1950.

<sup>4</sup> „Ten romantismus, který je základem mýtu a který slouží k nastolení revolučního postoje vůči skutečnosti, postoje, který prakticky mění svět.“ (Řeč na I. sjezdu sovětských spisovatelů, 1934.)

Tvrzení „je třeba produkovat typické postavy“ je z hlediska filozofického samozřejmě neurčité a neověřitelné, není-li původní záměr dotažen do narativního „objektu“, neboli není-li dosud zkonstruována a do akce uvedena literární postava. Teprve tehdy a pouze tehdy se dá mluvit o typičnosti: problém typična tudíž estetiku nezajímá, pokud setrvává v rovině poetiky (ať už v podobě záměru či hotové formule), a nedostane se do fáze „četby díla“. Typičnost není možno brát jako kritérium produktivní poetiky, ale pouze jako jednu z kategorií kritické metodologie (nebo obecněji filozofické estetiky). To protože se může docela dobře stát, že při četbě objevíme typičnost v dílech vyrobených se záměry vzdálenými pojmu typičnosti, který by při četbě vedl čtenáře, a přitom stejně požadavku typičnosti přizpůsobených. Právě tak se může stát, že objevíme díla, jež se o tento druh čtenářem žádané typičnosti pokoušela, svého cíle však nedosáhla a předložila čtenáři postavu netypickou, prázdnou formuli a pouhé její zdání.

Evidentní příklad takového postoje nám poskytují právě klasikové marxismu. Tak například Engels tvrdí, že realismus, jehož je on sám zastáncem (a který věrně reprodukuje typické charaktery v typických okolnostech), se může projevit i proti vůli tvůrce díla.<sup>5</sup> Ještě než navrhli bezpečné recepty na výrobu typických postav (jak to pak dělala marxistická scholastika), Engels a Marx se v literárních postavách snažili najít konkrétní podobu základních společenských zkušeností; tak například Balzac, považovaný za katolického legitimistu, podle nich uměl přesto vytvořit postavy natolik přiléhavé k problematice své doby, že se podle dialekticko-materialistické interpretace historie staly „typickými“. Balzakovy postavy vyjadřovaly úpadek aristokratické spo-

<sup>5</sup> Srv. Marx a Engels, *Sull'arte e la letteratura*, Milán 1954, str. 28.

lečnosti, nesnáze prudce nastupující buržoazie, důležitost ekonomického faktoru v praktické determinaci jednotlivců, zkrátka sociologické důvody, které pak mohly být použity při zpracování marxistické interpretace společenského dění.

Rovněž Lukács ztotožňuje typičnost s realismem a za typičtější než postavy Zolovy, který usiloval právě o „realistickou“ poetiku, považuje naopak postavy Stendhalovy, protože podle něho realismus neusiluje o minuciózní nápodobu skutečnosti, ale vzniká tehdy, jestliže v umělecky vytvořené postavě se účinně (v novém a původním pohledu) soustředí nejvýznamnější okamžiky určitého historického období a určité historické situace. Tak třeba nadreálná a fantastická postava z Hoffmannových povídek může mnohem líp shrnout v hloubce uložená data určité situace, než by to dokázala postava vybudovaná s pomocí trpělivé a otrocky imitující mozaiky skutečnosti. Jak Engels, tak Lukács trvají na tom, že má-li postava být typická, nesmí zobrazovat statistický průměr, ale především být dostatečně konkretizovanou individualitou, „někým“,<sup>6</sup> a pak je jasné, že v této perspektivě (přes nejrůznější politické obavy) coby postava typická je dána právě svou efektivní uměleckou soudržností. Balzakovy postavy a situace připadaly Marxovi a Engelsovi typické právě díky tomu, že se tento romanopisec snažil vyrobít bytosti, které měly veškeré náležitosti života (protože se snažil konkurovat hlavně občanským institucím a ne ústavu pro eko-

<sup>6</sup> Engels se při analýze románu Minny Kautské *Die Alten und die Neuen* o jeho postavách vyslovil takto: „Každá z nich je typ, ale zároveň také dokonale vymezená individualita, ‚někdo‘, abychom použili výrazu starého Hegela, a tak tomu také má být,“ (cit. dílo, str. 32); co se Lukács týče, srv. *Il marxismo e la critica letteraria, Turín, Einaudi 1953*, kapitulu B. Engels jako literární teoretik a kritik (odkaz na Hoffmanna, srv. str. 44).



nomický výzkum). Marxovi se sice může stát, že Balzaka použije jako učebnice ekonomie,<sup>7</sup> mnohem častěji však politicko-společenské použití postav tohoto romanopisce je možné jen po předchozím pochopení jejich individuality estetické.<sup>8</sup>

Použití typičnosti jako kritéria čtení, navržené klasiky marxismu, nás jenom utvrzuje v názoru, že pouze je-li postava zdařilá umělecky, můžeme v ní najít motivace postoje, který je i postojem a chováním naším, a může nás podpořit v našem názoru na svět, v němž žijeme.

### *Estetická upřesnění typična*

Tyto příklady nám umožňují domnívat se, že typičnost se netýká ani tak „ontologie“, jako „sociologie“ postavy. Typičnost není objektivní údaj, s nímž se postava musí srovnat, aby se stala esteticky (nebo ideologicky) platnou, ale vyplývá z jejího užívání čtenářem, z jejich vzájemného vztahu: je to poznání (nebo projekce), které čtenář v postavě realizuje. Nazírán pod tímto zorným úhlem, problém typična je zbaven rozporů, které vadily idealistické estetice, a pojem typična se pak už neklade jako estetická kategorie, související s vymezením postavy, jako autonomní produkt umění, ale vymezuje určitý vztah k postavě, zkrátka a dobře její „použití“ nebo využití.

<sup>7</sup> V Balzakově románu *Le curé du village* najdeme následující větu: „Si le produit industriel n'était pas le double en valeur de son prix de revient en argent, le commerce n'existerait pas. Qu'en dis-tu?“ (Dopis Engelsovi, cit. dílo, str. 93.)

<sup>8</sup> „Vyloučení peněz z oběhu by bylo jasným opakem jejich valorizace jako kapitálu a akumulace zboží ve smyslu tezaurování by bylo naprosto šílenství. V Balzakovi, který si hluboce prostudoval každý odstín lakomství, je starý lichvář Gobseck, když začíná zakládat poklad tak, že hromadí zboží, už zhlouplý stáří.“ (*Kapitál*, díl I.)

Pojem typičnosti právě tím, že vymezuje vztah, v němž čtenář užívá postavu, nás však stejně přivádí k „ontologické“ úvaze nad postavou, lépe řečeno k úvaze nad její strukturou coby estetického objektu. Je totiž třeba určit, které objekty estetického objektu zastoupeného postavou mají čtenáře k tomu, aby jej pocítoval jako vzor, s nímž by se měl – aspoň *sub aliqua ratione* – identifikovat.

Především je třeba položit si otázku, zdali se za typičnost nemá považovat obecně každý umělecký výsledek, ať už je to dílo jako celek, nebo některé jeho aspekty (jako třeba právě románové postavy, nebo způsob, jímž malíř realizuje šerosvit, a tak podobně). Jde totiž o to, že „manýra“, kterou vydařené dílo vyvolá v plejádě následovatelů, není nic jiného než jeden z výsledků, jeden z efektů právě té typičnosti, kterou dílo obsahuje. Typický může být způsob zacházení s hmotou, zachycení určitého dojmu, vyjádření myšlenky, reprodukování skutečných okolností: všechny tyto způsoby, jsou-li organicky dokonalé a hodnověrné, se stanou emblematickými a pojmu celou škálu analogických možností (nikdy však s původní střídmostí a efektivností už nerealizovaných). V tom případě by pak ovšem bylo lépe, jak se to ostatně už stalo, mluvit o *příkladnosti uměleckého díla*, a v tomto smyslu, tedy jako příkladná, musí být chápána i každá vydařená forma.<sup>9</sup>

Za typické by mělo být označeno každé umělecké dílo, protože nejenom ve svých stylistických postupech, ale i v obsazích, jež formuje a prezentuje, přináší osobní vizi skutečnosti, rozpoznatelnou různými uživateli jako dokonalý exemplář osobitého způsobu nazírání na svět. Stává se, že během nějakého, zatím ještě neanalyzovaného do-

<sup>9</sup> Srv. Luigi Pareyson, *Estetica: teoria della formatività*, Turín 1954, kapitola VII. (*Esemplarità dell'opera d'arte*).

jmu, vyvolaného pohledem na krajinu a pomalu se prohlubujícího, nám vytane na myslí obraz nějakého velkého krajináře, který se zdá být mnohem přesnějším a trvalejším zkonkrétněním našeho vlastního vizuálního zážitku. Typičnost, o níž se mluví v těchto poznámkách, se však zdá být zredukovatelná na menší prostor, a dokonce i význam, v jakém je výraz „typický“ obvykle používán, nás vede k zúžení prostoru, v němž se nachází.

Řekli bychom, že je správné mluvit o typičnosti v souvislosti s těmi druhy umění, v nichž existuje přímý odkaz k člověku, k jeho světu a k jeho postojům. Vymezit tento prostor nám pomůže Aristotelova definice tragického faktu coby „mimesis akce“.

K akci (dramatické či narativní) dochází v případě *mimesis* lidských postojů a chování, v případě *zápletky*, s jejíž pomocí se postavy mohou projevit a nabýt své fyziognomie a charakteru, a v případě, že s pomocí zápletky získává fyziognomii a charakter i situace vyprodukovaná interferencemi lidského chování.

Všechny tyto termíny je třeba brát zcela jednoznačně, také protože je používáme v původním Aristotelově významu: 1) i při použití výrazu *mimesis* nemáme na mysli (a neměl to na mysli ostatně ani Aristoteles) ploché napodobení událostí, ale produktivní schopnost poskytnout život událostem, které díky koherenci svého průběhu jsou *pravděpodobné* a v nichž tudíž zákon pravděpo-

<sup>10</sup> Zde se otvírá složitý problém rozdílu (který by měl být upřesněn jinde) mezi *zápletkou* a *akcí* (*mythos* a *pragma*): je-li zápleтка kompozicí faktů sloužící k tomu, aby nám poskytla představu o akci, pak akce bude pravým a skutečným dramatickým objektem, neboli komplex faktů plus význam, kterým jim autor hodlá udělit. Upřesnění, nepostrádající dvojznačnosti, najde čtenář v knize Francise Fergussona, *Idea di un teatro*, Parma, Guanda, 1957, *Appendice*; hlubší vymezení pak v knize Henriho Gouhiera *L'oeuvre théâtrale*, Paříž, Flammarion 1958.

dobnosti je zákonem strukturálním, zákonem psychologické hodnověrnosti, a v nichž by se spíš než o *mimesis* dalo mluvit o *strukturaci akce*;<sup>10</sup> 2) do významu termínu „akce“ zahrnujeme i události, které by Aristoteles definoval jinak, neboť akcí rozumíme nejen sled vnějších faktů, jako jsou seznámení s postavami a peripetie, ale i vnější diskurs, v němž se postavy osvětlují navzájem, a diskurs vnitřní, v němž se postavy osvětlují samy sobě a čtenáři: psychologická introspekce v první osobě, deskripce vnitřních hnutí provedená vševědoucím autorem, objektivní registrace podvědomí nebo nekontrolovatelného *stream of consciousness*;<sup>11</sup> 3) jakýkoliv diskurs, týkající se akce, by se neměl omezit jen na narativní literaturu, film nebo divadlo, ale zahrnout i epické básně, díla jako je dejme tomu *Božská komedie*, zkrátka ta, v nichž převládá zápletko a lidské postoje zachycené v jejich dání, včetně těch, v nichž, jak tomu někdy bývá ve výtvarném umění, akce ve virtuálním stadiu je jen naznačena a postava si uchovává všechny možnosti svého charakteru (máme na mysli některé portréty Lottovy a Holbeinovy, nebo výjevy ze života, jako jsou třeba Van Goghovi *Jedlíci brambor*).

### *Fyziognomie typické postavy*

Typem, který vznikl jako výsledek akce, ať už vyprávěné či zobrazené, je tudíž každá postava nebo situace, je-li natolik individuální a přesvědčivá, že nám utkví v paměti. Za typickou můžeme považovat postavu, která díky organičnosti vyprávění, jež ji vytvořilo, získává komplet-

<sup>11</sup> Klasifikaci různých způsobů uvádění psychologie postav viz kniha Henriho Pouillona, *Temps et roman*, Paříž, Plon 1950.

ní fyziognomii, a to nejenom vnější, ale i intelektuální a morální.

Výrazu „intelektuální fyziognomie“ použil Lukács při definování *jednoho* ze způsobů, jímž může postava nabýt své formy: postava je plnohodnotná, je-li skrze její činy a její postoj definována osobnost, její způsob reagování na věci kolem a zacházení s nimi, její koncepce světa: „Významná umělecká literární díla vždycky velice pečlivě vykreslují intelektuální fyziognomii postav.“<sup>12</sup> Zápletka se tak stává syntézou komplexních akcí a s pomocí narativního konfliktu nabývají formy city nebo mentální postoje. Je naprosto oprávněné tvrdit, že umělecká postava se stane významuplnou a typickou, „dokáže-li autor vyjevit mnohonásobné uzly spojující individuální rysy jeho hrdinů s obecnými problémy doby, jestliže postava před našimi zraky žije obecné problémy své doby, a to i ty nejabstraktnější, jako problémy individuálně vlastní a pro ni životně důležité“.<sup>13</sup> Jenže právě jeho zvláštní poetika ho má k domněnce, že k typičnosti dochází výlučně za těchto podmínek. Pro Lukáče je typické pouze to, „co vyjevuje společenské rozpory v jejich plně rozvinuté podobě“, my však máme dojem, že přesvědčivá postava, kterou čtenář cítí jako hluboce skutečnou, neprojevuje jen své pojetí světa, svůj vztah k věcem a svou osobnost, ale také svou neosobnost, absenci pojmů a způsob, jak věcem podléhat a nevzepřít se jim. Přitahován ideálem (ne zcela odvrženým) kladného typu, maďarský kritik je tím pádem nucen nedocenit třeba dílo Flaubertovo, a jedině snad pochopitelný nedostatek kongeniality, nebo nezdolná láska k teším, mu mohly zabránit v zjištění, jak účinný obraz mo-

<sup>12</sup> Srv. kapitolu *La fisionomia intellettuale dei personaggi* v *Il marxismo e la critica letteraria*, cit. dílo, str. 333.

<sup>13</sup> Cit. dílo, str. 338.

rální krize (historicky a psychologicky *typické*) nám například poskytuje Federic Moreau v *Citové výchově* a jak příkladný a nezáleží na tom, zda programovaný nebo ne-programovaný – je protiklad mezi jeho oddáním se osobnímu dobrodružství a grandiózními a krutými událostmi pařížského roku 1848, který tvoří kontrapunkt celé hlavní akce. Nepochopením exemplární hodnoty určitých situací a tím, že je odmítá, protože nejsou pozitivní, dopouští se Lukács zcela zřejmě chyby i z hlediska revoluční pedagogie. Spolu s odmítáním děl prezentujících lidské případy a sociální jevy v minimální poloze „průměru“ a „banality“, kdy postavy nevedou diskursy důležité pro vytvoření své intelektuální fyziognomie a pro odhalení vědomého vztahu s velkými problémy své doby, odmítá Lukács pochopit i typické odhalení situace, již tato díla zobrazují.

Máme stále v paměti, jak v době rozmachu fašismu Moraviovi *Lhostejní* bezohledně odhalili morální prázdnotu, ukrywající se pod rétorickou předimperiální fasádou, a mnohem výrazněji než řada jiných děl přispěli k politickému a mravnímu uvědomění celé jedné generace čtenářů. Moravia stejně jako před ním Flaubert psal o matných postavách žijících v realisticky matných životních podmínkách. Zobrazení „výjimečného jakožto typické společenské reality“, které je pro Lukácsa nezbytné k tomu, aby postava byla vyňata ze statistického průměru a stala se ideálním modelem, jenž v sobě shrnuje ne akcidentální charaktery skutečnosti každodenní, ale naopak charaktery skutečnosti „univerzální“, exemplární, tu určitě scházelo.<sup>14</sup> Tato technika realizace postavy posloužila k vytvoření figur tak výrazných, jaké najdeme u Stendhala, Sha-

<sup>14</sup> U Lukácsa se často objevují úsloví jako „univerzální“ nebo „skutečnost ve své esencialitě“, která by bylo třeba pozorně analyzovat, pak by totiž vyšlo najevo, že díky tomu, že tyto kategorie jsou srozumitelné jen v rámci určité metafyziky historie, smysl pojmu typična velice omezují.

kespeara a Goetha, a zůstává způsobem možná sice nejšťastnějším, zároveň však stejně jen jedním z mnoha možných. Paní Bovaryová nemá „výjimečnost“ Hamleta nebo Othela, zato však nepostrádá univerzálnosti, pokud ovšem univerzálnost znamená možnost být (pro tento termín bychom těžko hledali důsažnější význam) pochopena a sdílena čtenáři, které od ní odděluje století a rozdílné obyčejy a mravy, díky přesvědčivé organičnosti, s jakou byla jako postava vytvořena.<sup>15</sup>

Ve světle partikulární ideologické angažovanosti nebo určitého světonázoru může paní Bovaryová budit dojem záporného typu, což ovšem vůbec neznamená, že by se v něm čtenář nemohl poznat. Že se typ předloží čtenáři v vědomí a pak v něm vyvíjí aktivitu, to je zcela samozřejmý fakt. Takže postava, jíž by Lukács nepřiznal intelektuální fyziognomii, protože „nedokáže“ pronášet důležité výroky, a jejíž vědomí se trvale otupuje v toku každodenních pravděpodobností a v plynulosti neutříděných dojmů, nebo dejme tomu postava Ioneskova, jejíž promluva je prosta významů a je vlastně výsměšným ztělesněním nekomunikovatelnosti, jsou svým způsobem rovněž typické. Zachycují velice účinně buď jednu, nebo dokonce několik podmínek současné civilizace a stavu kultury.

Kdybychom si tudíž chtěli vypůjčit od Lukáče termín „intelektuální fyziognomie“, museli bychom jej vybavit významem mnohem širším a odpovídajícím perspektivě,

<sup>15</sup> S použitím terminologie navržené v kapitole *Struktura nevksu* bychom mohli říci, že v díle vydařeném syntaktická rovina poselství (systém vztahů, v němž jeden prvek je uváděn do vztahu k ostatním a nemůže být od nich oddělen) má čtenáře k tomu, aby v časovém odstupu a v odlišném historickém kontextu dokázal rozpoznat základní prvky kódu, na němž je dotyčné dílo postaveno. Osvojí si tak rovinu sémantickou – jinými slovy řečeno pronikne do autorova světa a zaujme kongeniální postoj, který mu umožní dialog s dílem.

v níž se sami tímto problémem zabýváme. Pod pojmem intelektuální fyziognomie můžeme totiž rozumět profil, který postava získává a díky němuž ji čtenář může chápat ve všech jejích důvodech, souznít s jejími citovými pohnutkami a chápat ji intelektuálně, jako kdyby se nám místo vyprávění dostalo do ruky jí věnované bio-psycho-sociologicko-historické pojednání, což ovšem nevylučuje, že z vyprávění dotyčnou osobu (kterou na ohlašovací úřadě nikdo nezná) pochopíme líp, než kdybychom ji poznali osobně a než by nám to umožnila sebelepší vědecká analýza.

Tvrdit, že Julienu Sorela známe líp než vlastního otce, to není vůbec žádný paradox. Z otcovy osobnosti nám vždycky nutně unikne řada aspektů, které jsme neuměli pochopit, zůstane stranou spousta nevyslovených myšlenek, nezdůvodněných činů, nevyslovených citů, pečlivě strážných tajemství a vzpomínek na dětství, zatímco o Julienu Sorelovi víme všechno, co *je třeba* vědět, abychom jej znali. Věc je v tom, že náš otec patří do života a v životě, v historii (jak by řekl Aristoteles) se věci dějí jedna za druhou, aniž bychom dokázali zachytit složitou hru jejich vzájemných propojení, zatímco Julien Sorel je výtvar invence a umění, a umění si vybírá a užívá jenom *to, co má smysl* vzhledem k akci, její organičnosti a pravděpodobnému průběhu. Z Julienu Sorela můžeme řadu věcí třeba i nechápat, je to však koneckonců záležitost jen a jen naší pozornosti, protože veškeré prvky nezbytné k tomu, abychom jej v rozměru textu pochopili, jsou v textu obsaženy. A v tom, co v textu k ničemu není, Julien Sorel taky neexistuje. Což znamená, že tuto postavu chápeme i rozumově, protože s jejím počínáním nejenom sympatizujeme, ale můžeme je i soudit a diskutovat o něm.

Jinak jsou ovšem způsoby, jak nějaké postavě udělit in-



telektuální fyziognomii, velice různé a velice složité, protože to není jen záležitost vnějšího chování a měnlivé hry událostí, ale i toku svůj vlastní cíl sledujících myšlenek či vlastní akci předcházejících popisů. V *Doktoru Faustovi* například Thomas Mann fyziognomii Adriana Leverkühna vytváří s pomocí podrobného a uvážlivého, málem klinického popisu, který nám o něm podává Serenus Zeitblom, a díky této expozici je Adrianovo počínání neustále zahaleno oblakem mnohoznačnosti, z něhož se coby živá a krevnatá postava vůbec nevynoří. Čtenář je přitahován a zároveň odpuzován nedostatkem lidskosti, symbolickým chladem, který z něho vane, přesto však, jakkoliv je podána s použitím velice zvláštní narativní techniky, nemůžeme této postavě upřít okouzující jedinečnost a individualitu. Souběžně s popisem, který nám předvádí Adriana, se implicitně rozvíjí i popis uvádějící Serena, jehož povaha (mnohem živější a pevnější, než by se na první pohled zdálo, která nám společně s některými charakteristickými rysy samotného Thomase Manna představuje typ německého intelektuála goethovského ražení) je zobrazena v jeho reakcích na chování Adrianovo a v tónu, s jakým o něm vypráví. V podstatě toutéž narativní technikou dvou paralelních a ve dvou rovinách aktivních intencí jsou odlišně charakterizovány dvě odlišné postavy. Tón, s nímž je „pronesena“ věta zaznamenávající Adrianův počín, vyjadřuje současně Serenův postoj vůči němu. Oproti tomu třeba Anthony Patch, hrdina Fitzgeraldova románu *The beautiful and the damned*, je představen velice podrobně hned na začátku románu, ještě než vejde na „jeviště“, aby se pohyboval v příběhu, který se spíše než jeho myšlenkami zabývá jeho postoji a návyky, a to málem v poloze ironické pedagogické zprávy, jak to ostatně naznačují i podtitulky jednotlivých kapitol (*Minulost a osobnost hlavního hrdiny*, atp.). Coby postava vejde pak na scénu už vlastně úplně

vymezený a posouzený. Francis Macomber, hrdina jedné povídky Hemingwayovy, je nám naopak prezentován část po části, postupně, a jeho osobnost je rys po rysu vytvářena jeho činy. Zbabělost, bezmoc podváděného manžela a tragicky hrdé napřímení, všechno, co z něj vytváří postavu, na kterou čtenář hned tak nezapomene, autor ani v jednom případě neanalyzuje a jejími rysy se nezabývá. V podstatě zaznamenává jen telegraficky jeho činy, rozmluvy a myšlenky. Románová postava tak vyrůstá z vlastních činů, mezi něž patří i nesmyslná smrt, bez níž by jako postava nebyla kompletní, a přitom to vlastně ani není čin, ale jen náhodná událost. U jiných postav bývá fyziognomie zase naopak podávána s pomocí záznamu myšlenek a dojmů tak hojných a komplexních, nediferencovaných a masivních, až čtenáře mimoděk napadá, že v tak nápadném opomíjení, zanedbávání *selekce* materiálu, který se autorovi nabízí, postava už není vlastně lidská bytost, ale jen klinický záznam mentálního rozpadu. To je případ Joyceova *Odyssea*, o jehož intelektuální fyziognomii Lukács tvrdí, že výlučné soustředění na psychologickou složku postavy vedlo k rozpadu jejího charakteru.<sup>16</sup> Ve skutečnosti se však pozornému čtenáři dostane naopak do hloubky vykresleného obrazu postavy, například Blooma, se všemi symbolickými významy (*everyman* v exilu ve městě, hledání otcovství nebo integrace atp.) právě díky tomu, že je představen jako postava vybavená dojmy, intelektivními

<sup>16</sup> „Moderní buržoazní myšlení rozkládá objektivní realitu do komplexu bezprostředních percepcí“ (cit. dílo, str. 360). Tuto devalvaci „avantgardních“ narativních technik vymezuje maďarský kritik v knize *Současný význam kritického realismu*, Turín, Einaudi 1957. Předkládá v ní snadnou kontrapozici mezi spisovatelem realistickými a spisovatelem dekadentními (Joyce, Kafka, Proust), stejně jako na přednáškách pořádaných v Itálii v roce 1955. Inteligentní námitky proti tomuto odsudku moderních narativních technik viz článek Roberta Barilliho *Lukács e gli scrittori dell'avanguardia*, v *Il Mulino*, květen 1958, str. 354.

činy a dramatickým citovým konfliktem, třebaže se autor při jejím konstruování uchýlil k originální narativní technice a vybral si coby podstatné právě ty údaje, které by tradiční próza považovala za nepodstatné, dějovou akci vedl v časových souřadnicích načrtnutých podle nové koncepce psychických dimenzí a postavy individualizoval a typizoval podle jiných kritérií tak, aby se čtenář, který si chce uvědomit obrysy tohoto typu postavy, neobešel bez mnohem většího soustředění a bystrosti, než si vyžaduje dejme tomu postava Renza Tramaglina z Manzoniho *Snoubenců*.

Zmíněných pět postav, vytvořených způsobem tak odlišnými, zakládá v různých stupních pět výrazně individuálních figur, a to vlastně jen díky tomu, že prostředků, zvolených pro jejich *popis, bylo použito co nejdůsledněji*. Postava nabyla přesvědčivosti díky vyváženému vztahu mezi prostředky a cílem, a tento vztah zas nabyl přesvědčivosti díky tomu, že *umožnil vyvážené vyhocení postojů, které nacházíme v každodenním životě*: vypravěč si je vybral, spojil a vyhrotil, aby je zviditelnil, a společně s ostatními, stejným způsobem zvolenými a spojenými, je přinutil reagovat.<sup>17</sup> A v tomto výběru a v tomto spojení (které znamenají, že jde o umění) postava v *kontextu* díla získává intelektuální fyziognomii, a to do té míry, že jsme ochotni považovat ji za živoucí formuli, ztělesněnou definici výše zmíněných postojů, jaké nacházíme v každodenním životě, a na tom se právě zakládá naše možnost po-

<sup>17</sup> V tomto ohledu je třeba souhlasit s Lukácsem, když tvrdí: „Hluboká znalost života nekončí u pozorování každodenní skutečnosti, jde tu naopak o schopnost vybrat podstatné prvky a na jejich základě pak vymyslet charaktery a situace, které jsou v každodenním životě zhruba nemožné a přitom ve světle vrcholné dialektiky rozporů dokáží právě ony vyjevit přesně ty tendence a ty operativní síly, jejichž činnost je ve stínu každodenního života špatně viditelná.“ (Cit. dílo, str. 343.)

znat se v ní, i když zdaleka není zrcadlovým portrétem nebo statistickou sumou našich reálných situací, a to jedi- ně díky tomu, že situace jsou předloženy v nepřeveditel- né a nezaměnitelné, a právě proto přesvědčivé podobě. Na základě objektivních strukturálních možností se tak typič- nost postavy vymezuje ve *vztahu k jejímu uznání či ne- uznání* čtenářem. Postava vydařená – cítěná tudíž jako ty- pická – je imaginární formule, která má větší míru indivi- duality a svěžesti než skutečné zážitky, jež shrnuje a em- blematizuje. Je to formule, kterou se můžeme jako čtená- ři *těšit* a které můžeme zároveň jako lidé *věřit*.

Věrohodnost, která nabývá podoby čtenářské potěchy, nám naznačuje, že jestliže se typ realizuje coby závěr pro- cesu uměleckého a předává se čtenáři teprve v závěru ocenění estetického, pak setrvá v jeho paměti a může mu být předložen znova v podobě zkušenosti morální. Typ coby výsledek estetického procesu funguje v každodenním životě jako model chování nebo jako *formule intelektuální spoluúčasti*, zkrátka jako individuální metafora nahrazující celou jednu kategorii.<sup>18</sup>

<sup>18</sup> Metafora umožněná souhrou dvou situací. Připomeňme tu esej *La ripresa. Appunti sul concetto di possibilità* v *Drammaturgia*, prosinec 1956. V odlišném kontextu Melchiorre zdůrazňuje dva fakty, které nás zajímají: 1) Univerzálnost uměleckého díla je třeba chápat tak, že „každý musí přijmout za svou tu možnost, kterou si básník vyhledal pro sebe“, 2) připomenutí si nějaké postavy není daleko pojmu „převzetí“, který si Melchiorre vypůjčil z Kierkegaarda: postava nabízená uměleckým dílem se stane příkladnou a my v ní poznáváme kus naší minulosti a jako takovou ji bereme a spojujeme se s ní v projektu naší budoucnosti. Po- citovat postavu jako typickou tedy znamená „vzpomínat a ubírat se přitom kupředu“.

## Typ, symbol, literární odkaz

Mluvili jsme o *formuli a o emblému*, a tyto dva výrazy nám naznačují možnost, jak vydařený typ pociťovat a užívat ho – v obyčejném hovoru nebo při kulturní kvalifikaci zážitku – jako *symbolu*. Je nám to umožněno, protože se coby „symbol“ dnes používá velice rozšířený (a do té míry rozprostraněný, že jako symbolický je tak definován vlastně každý umělecký fakt) význam velice partikulárního znaku, který není konzumován při nahlédnutí toho, co jím bylo označeno, ale vnímán a hodnocen zároveň a v jednom s ním, a to díky organickému zpodobení, které, jak jsme už řekli, způsobuje, že básnický symbol je *sémanticky zvrtný*, neboli že je částí toho, co znamená. Jestliže symbol je třeba s Coleridgem chápat jako „určitou transparentnost zvláštního v jednotlivém, nebo obecného ve zvláštním“, pak právě snadnost, s jakou nejružnější osoby dokáží poznat samy sebe v narativních postavách, nám bezpečně napovídá symbolickou funkci typu.<sup>19</sup>

Může-li každý typ být symbolem, pak tomu tak ale není obráceně. Kapitán Achab v Melillovi je postava natolik výrazná a přesvědčivá a přitom psychologicky nevyhraněná a narážkovitá, že jej klidně můžeme přijmout jako symbol různých morálně kvalifikovatelných situací, s Moby Dickem je to však opačně: díky bezpočtu výkladů sice nabral spoustu různých symbolických významů – přičemž nikdo nepochybuje, že Melville v něm symbol chtěl mít – není to však postava a není to ani typ. Jako typická nám bude připadat lidská situace, v níž probíhá lov, vztah Achaba a velryby nebo Ismaela a velryby, vel-

<sup>19</sup> Tento způsob chápání symbolu musí být obsažnější než význam úzce „symbolistický“, který používají různé současné poetiky, pro něž je symbol obraz sám o sobě definovaný, který odkazuje k čemusi nedefinovanému a nedefinovatelnému.

ryba sama o sobě je však pouze okouzlující hieroglyf. Je tudíž jasné, že pole typična není koextenzivní jako pole symbolů a umělecké použití a organizace symbolů že vytvářejí v umění jiný legitimní prostor, který se však nalézá mimo dosah tohoto našeho pojednání.

Symbol se liší od typu také proto, že coby prvek repertoáru mytologického, antropologického, heraldického nebo magického může velice dobře existovat ještě před dílem. A může před ním existovat i jako „odkaz“ původně literární a konvencemi pak zploštělý do všední situace, kterou literatura proměnila v situaci topickou a obdařila možnostmi narážek (cesta, sen, noc, matka); může existovat i jako „archetypální idea“, projev kolektivního podvědomí, o němž mluví Jung (příklad: plodnost jako ženství, Gea, Kybela, bohyně matka a věčné ženství v různých náboženstvích).<sup>20</sup> Typ naopak sice neexistuje nikdy před dílem, ale konstituuje jeho vydařenost. Nic nebrání tomu, aby se vydařený typ stal populárním a zploštěl do „frázovitého odkazu“ (vleklá záležitost jako „odyssea“, svůdce jako „donchuan“ atp.). A často se naopak stane, že „odkaz“, výrazně komercializovaný a silně historií zatížený symbol, se při vstupu do nového díla do té míry vtělí do postavy a že se z něj i přes původní symbolické úkoly stane typ zcela individuální, jak se to stalo s archetypem Gey Tellus, když se v Joyceově Odysseovi proměnila v postavu Molly Bloomové.

<sup>20</sup> Co se týče průzkumu *topoi* v západní tradici, srv. E. R. Curtius, *Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter*, Bern 1948, kap. V.

## Vědecké použití typičnosti

Postava se nestane typickou tím, že by ztělesnila nějakou obecnou a abstraktní sociologickou a psychologickou kategorii. Buddenbrookovi nejsou typičtí jen proto, že v účinné zkratce zobecňují veškeré možné analýzy určitého typu obchodnické buržoazie v určitém historickém okamžiku. Přesto však sociolog nebo psycholog může svou analýzu velice dobře doložit literární postavou nebo typickou situací. Takovéto použití však může být nanejvýš výpůjčkou figury z procesu jejího zploštění a zkonvenčení, jak se to stalo s „oidipovským komplexem“; jde-li o záležitost esteticky svěží, pak vědec používá typu jako metafory, a to s veškerou estetičností, kterou použití ne zcela obvyklé metafory obnáší.<sup>21</sup> Jindy zase užití toho, co je typické pro teoretické účely, dosahuje stejné emotivní intenzity, jaká doprovází jeho užití v naší osobní zkušenosti: vzpomeňme si, jakým způsobem Kierkegaard užívá postavy dona Juana.

V těchto případech, i když se pak typ promění v obecnou kategorii, byla v okamžiku užití respektována estetická celistvost postavy a jako taková byla pocíťována a užívána.

<sup>21</sup> Např. Lewis Mumford, když analyzuje *idolum*, ideologické pole i možné a nedokonalé definice života a světa, jež následovaly po nastolení mechanického pojetí vesmíru (v 17. století), v závěru své práce dokládá, že ta část světa, kterou nová věda vykládala, byla část Kalibánova, jenž se stal mírou nového člověka: „v tomto novém světě nebylo místo pro prvek božský, a ani pro prvek naprosto lidský, byli z něj vypuzeni jak Ariel, tak Prosperus“ (*La condizione dell'uomo*, Comunità, 1957, str. 302).

## Typ a „topos“

Tvrzení, že k rozpoznání typičnosti dochází pouze v případech postav umělecky vydařených, esteticky bohatých a komplexních, může být vyvráceno celou řadou snadno ověřitelných zkušeností. Dalo by se namítnout, že jako typické pro naše situace je mnohem snazší rozpoznat ani ne tak postavy nabízené „velkým“ uměním (které si vyžadují další proces pochopení svých hlubších kořenů a hledání souladu s nimi), ale naopak právě ty, které přináší komerční literatura a film, drobné řemeslné výrobky, jichž je v oběhu hodně a jejichž účinek je bezprostřední. Kult filmových hvězd je sám o sobě velice působivou formou typičnosti (i když jen na úrovni čistě empatické, partikulární morální a intelektuální obsahy v procesu ztotožnění nehrají žádnou roli) a postavy povedené, jako kačer Donald nebo dvojice MacManusova komiksu, mohou být běžně označeny za „typy“, jejichž protějšky bychom měli nacházet ve skutečném životě.

Přesto si však velice dobře uvědomujeme, že nevydařené manželství hrdiny MacManusova komiksu není stejné (nenabízí nám takovou míru účasti a není tak dojemné a naléhavé) jako to, které nám předvádí Chaplin ve filmu *Den výplaty*, kde se coby ubohý nádeník v sobotu vrací domů, a jeho žena, obrovská mužatka, na něho čeká na rohu ulice, aby mu vzala výplatu. Existuje tedy jistý rozdíl mezi typem, jak jej přináší komerční povídka, a typem předloženým povídkou dosahující završenosti, nezbytné pro umění. *Chceme-li se však dozvědět, proč se v jednom případě mluví o umění a ve druhém ne, musíme právě objasnit, v čem tkví rozdíl v jejich intenzitě.* A jelikož v daném případě je rozdíl tak výrazný, že závěr by byl příliš zjednodušující, přidržme se radši případu, v němž by rozdíl nebyl tak zřejmý a vyžadoval si tudíž mnohem pečlivějšího ověření.



*Tři mušketýři* nebudou určitě uměleckým dílem v tom smyslu, v jakém je chápe moderní estetická terminologie, dali by se nanejvýš podle Croceho považovat za literární dílo, jenže právě díky tomuto omezení – a s tím právě Croce souhlasil – budí u čtenářů nadšení. Jejich *plot* je plný představivosti a nečekaných dějových zvratů, je vervní a vitální, a zásluhou poněkud obhroublé, zato velice důsledné obratnosti, s jakou řemeslník Dumas spravuje svůj příběh, se *Tři mušketýři* nejenom dali a dají číst, ale po celá dvě staletí poskytují imaginativnímu repertoáru čtenářů celou řadu postav a okamžiků, které můžeme právem označit za typické, protože se dají citovat, jsou evokativní, a buď zcela běžné, nebo aspoň ztotožnitelné s našimi obvyklými zkušenostmi. V jistém smyslu a pro jistý typ lidové paměti se d'Artagnan vyrovná Odysseovi nebo paladýnovi Orlandovi. Nad situací, jejíž intrikami komplikovaná zápleтка je vyřešena s pirátskou nedbalostí, akrobatickou drzostí a prostoduchým nedostatkem skrupulí (přitom však s přímo živočišnou pozitivností) si opravdu můžeme připomenout jak d'Artagnana, tak Odyssea, v určitém duševním rozpoložení nás však určitě napadne spíš Gaskoněc. A označit něčí chování za „mušketýrské“ znamená znova obrátit se na d'Artagnana jako na typ.

Je ovšem jasné, že při takovémto postupu jsme ještě neprovedli žádnou analýzu ani neposoudili danou situaci, spíš naopak, připomenout d'Artagnana nám umožnilo vyhnout se trochu pobaveně názoru a postoji. Evokace narativního typu v tomto případě je opravdu spíš jen alibi a omluva než co jiného: Můžete si o té situaci myslet, co chcete, ale mně prostě připomněla d'Artagnana! Uchýlit se k literárnímu odkazu nám pomohlo s pomocí imaginace odsunout stranou požadavek morálního soudu a definice. Kdybychom měli k soudu a k definici opravdu přistoupit, d'Artagnan by nám k ničemu nebyl: uvědomili

bychom si, že coby lidská postava postrádá komplexnost (i když se toho tolik naprovdí) a že nemá dostatečný počet „dimenzí“, abychom v něm mohli hledat a nacházet skutečné lidské situace. Zatímco nás bavil (a na velice slušné úrovni) svými dobrodružstvími, nevšimli jsme si, že autor nám vlastně o něm nic neřekl a že dobrodružství, která prožíval, *ho vůbec nedefinovala*. Jeho přítomnost v nich byla zcela náhodná, Aramis by je až na nějaké nepodstatné maličkosti mohl řešit úplně stejně. Vztah díla mezi postavou d'Artagnana a událostmi, v nichž se ocitá, není v celku díla *nezbytný* a organický. D'Artagnan byl pouze záminkou, kolem níž se odehrávala fakta, a pokud mezi jednotlivými fakty existoval vztah „nezbytnosti“, který Aristoteles považuje za podstatný pro zápletku, pak mezi postavou a fakty tento vztah postoupil své místo vztahu založenému na časové souslednosti a náhodnosti.

V okamžiku, kdy se pokusíme vysvětlit si, proč d'Artagnan není beze zbytku použitelný jako typ, rázem si také uvědomíme, proč *Tři mušketýři* nejsou skutečným a opravdovým uměleckým dílem: ponecháme-li stranou působivé střídání událostí, schází tu hlavně „systém“, který by do jen stěží narušitelných strukturálních vztahů spojil rovinu *plotu* s rovinou deskripce charakterů a obě pak zase s rovinou jazykovou, a to všechno nakonec sjednotil a vyřešil právě ve „způsobu tvorby“, který by se pak coby strukturálně příbuzný jev projevoval ve všech rovinách díla, takže čtenář by se nakonec měl poznat v díle jako celku, neboli v osobnosti, která se v něm vyslovuje, a v historické, společenské a kulturní spojitosti, v níž se dílo stává „modelem“.

Úplně jinak by všechno dopadlo, kdyby nás tváří v tvář nějaké jiné, mnohem složitější životní zkušenosti napadlo uchýlit se k typu, jakým je Julien Sorel, a kdybychom se v této postavě poznali a tímto poznáním pak poměřili situ-

aci, v níž jsme se sami ocitli. Okamžitě bychom si totiž uvědomili, že typ, který se nám nabízí, je plně použitelný a že z něj dokonce ještě zbývá něco, co nebude moci být využito. D'Artagnanova dobrodružství se mohla odehrávat stejně tak dobře na španělském královském dvoře, jako o několik let později na dvoře Napoleonově, stačilo by nepatrně pozměnit pár maličkostí a zápletka by dokonale fungovala, královnina komorná Constance Bonacieuxová by mohla být právě tak dvorní dámou, aniž by se tím vztah mezi jednotlivými postavami nějak zásadně změnil. D'Artagnan je tudíž postava natolik „disponibilní“, natolik otevřená bezpočtu převodů, že jeho použitelnost je pro nás osobně velice omezena. Vnější a vnitřní záležitosti Julie-novy se však naopak dají jen těžko oddělit od historických souvislostí a od morálního klimatu Francie v období restaurace, jenže právě proto, že je tento příběh tak komplexně individuální, právě proto, že jeho souvislosti jsou tak ojedinělé, že se díky tomu stávají skutečnými, životními a pravděpodobnými (životní podmínky a povaha Luisy

22 V Úvodu ke kritice politické ekonomie (cit. dílo, str. 13) Marx uznává, že potíže materialistické estetiky nespočívají v přiznání, že řecké umění a epika byly spojeny s jistými formami společenského rozvoje, ale v tom, jak vysvětlit, že toto umění je stále ještě zdrojem estetického potěšení a nenapadnutelným vzorem i pro ty, kteří se nacházejí už ve zcela jiné historické situaci. Nemáme však dojem, že by vysvětlení, jak tvrdí Marx, bylo v „touze po ztraceném historickém dětství“, ale domníváme se, že je třeba je hledat s použitím zásad strukturální estetiky. Jak tvrdí Francis Fergusson (cit. dílo, str. 19–20), skutečnost, že neznáme Dionýsovy slavnosti, pro které Sofokles napsal *Oidipa krále*, a že neznáme rituální významy forem tragédie, nám dnes nijak nebrání tuto tragédii si vychutnat a prociťit intenzivní životnost jejích postav, a to díky tomu, že s pomocí zápletky a slov se tu rozvíjí cosi jako „rytmus zobrazující život a lidskou činnost“, a ten na nás může působit i dnes.

Tento rytmus je to, co jsme v předešlé kapitole označili za syntaktickou organizaci, která nás v oblasti kódu, podle něhož je dílo třeba číst, stále ještě orientuje.

Rênalové a Matildy de la Mole se nedají pozměnit, nebo přeložit někam jinam), právě proto tento Stendhalův příběh nabývá vnitřní nutnosti a Julien se coby typ stává „univerzálním“ (ve smyslu, který jsme si tu už objasnili).<sup>22</sup> Použitelnost typu se tudíž rozšiřuje o rovinu morální a Julien Sorel se coby výsledek umění stává *morální kategorií*.

D'Artagnan by naopak mohl být použit jedině jako *kategorie představitosti*, jako vizuální nebo malířský predikát. Může posloužit při identifikaci nějaké postavy nebo situace v jejich vnějších obrysech, v jejich bezprostřední malebnosti. D'Artagnan nám může připomenout určitý způsob pohybu, dění, přiházení se událostí, pokud se ovšem na důvody dotyčného pohybu, dění a přiházení nebudeme ptát. Julien Sorel naopak vymezuje určitý způsob bytí.

Za umělecké dílo budeme tudíž považovat vyprávění, které produkuje figury schopné proměnit se v modely života a v emblémy, nahrazující úsudek o našich vlastních zážitcích. Ostatní díla produkují „typy“, které můžeme za takové označovat jen v rámci jazykových návyků. Jsou užitečné, nevinné a pomáhají nám jako jakýsi imaginativní vzorník, který nám poslouží při nějakém povrchnějším dojmu, v jejich použití je cosi z radostné vynalézavosti, s jejíž pomocí se z drobné životní události dá vytěžit narativní situace. Tyto literární produkty by se daly mnohem výstižněji definovat jako *topoi*, *místa*, která se dají docela snadno zkonvenčit a jsou použitelná jen nezávazně. Topos coby imaginativní vzorník používání v okamžicích, kdy po nás náš vlastní zážitek vyžaduje řešení, při němž se neobejdeme bez invence, a paměti přivolaná postava nám pak nahradí skladebný počín naší představitosti, která prostě zaloví v seznamu toho, *co tu už bylo*, a zbaví nás tím nezbytnosti muset figuru nebo situaci, již si naléhavost zážitku vyžadovala, vymýšlet. Může se stát, že

v tmavém koutě, nebo na špatně osvětlené ulici v mlze tonoucí lucerna podnítí naši představivost a přinutí nás k invenci, abychom se pak s pobavenou povrchností těšili představou Fantomase, jak opatrně kráčí po chodníku manýristické Paříže. Tato situace však už byla jednou vymyšlena a my ji používáme, aniž bychom brali ohled na věrnost vůči originálu a kultuře, do níž patří. Tatáž situace by se však někde jinde mohla docela dobře stát typickou a tatáž temná ulice by v nás mohla vyvolat představu, že někde za rohem je právě vražděn Josef K.

### *Použití topika a dekadentní senzibilita*

Použití „literárního odkazu“ jako náhražky vlastní invence se podobá hře právě tím, čím se liší od umění: hrající si dítě *proměňuje* jednu věc ve druhou, nic však nekonstruuje.<sup>23</sup> A právě rafinovaně dekadentnímu postoji je vlastní uchylovat se k uměleckému produktu a aplikovat jej na život, a to vůbec ne proto, aby pak bylo možno život jako takový lépe definovat a moci se mu důkladněji věnovat, a také ne proto, aby vědomí, paměť a umění se staly něčím trvalým tím, že by byly zařazeny do aktivní sekvence praktických postojů, ale aby naopak život znehybněl a rozplynul se v umění, v percepci pro percepci, v revelaci, a spojil se v jedno s pamětí. I hledání pomoci u umění se může proměnit v preciózní připomenutí kulturního „odkazu“, který vychází vstříc zlenivělé a neochotné představivosti. Pro dekadenta se i použití typické-

<sup>23</sup> Srv. E. Cassirer, *Saggio sull'uomo*, str. 240. Dítě obdařené schopností invence, personifikace a produkce smyslových forem při hře představuje a přemísťuje materiál, který mu nabízí percepcce, neprodukuje však formy nové. Viz, co jsme uvedli o *bricolage* v kapitole *Struktura nevkusu*.

ho rovná použití topika, použití umělecké zkušenosti, aniž by byla uvedena do vztahu k životu, z něhož vzešla a k němuž nás odkazuje. Protože pro období rafinovaná a dekadentní je, jak už bylo řečeno, příznačné rozjímat nad knihami a ne nad životem, psát o knihách a ne o věcech, žít život z druhé ruky tak, že si jeho představu vypůjčím z produktů cizí představivosti, představovat si s pomocí cizích představ, protože formu zkušenosti mi neposkytuje formativní energie, ale překrytí *toposem*. Nenašla by se snad jedna jediná stránka D'Annunziovy *Rozkoše*, kde by její hrdina Andrea Sperelli svůj bezprostřední zážitek nevztáhl k „odkazu“ z oblasti umění. Jelikož jeho představivost je zcela vizuální a smyslová, uchyluje se především k umění výtvarnému, to však na věci nic nemění: „Costanza Landbrooková ... vypadala, jako by ji namaloval Thomas Lawrence“, a Elena Mutiová „radostí vepsanou do obličeje připomínala některé profily žen na kresbách mladého Moreaua nebo Gravelota“. Dokonce i sám Andrea svými věčně mladými ústy „připomínal jakousi podivnou shodou okolností portrét neznámého kavalíra v galerii Borghese“. Ve všech těchto, stejně jako v dalších případech má citace za úkol nahradit popis, který by čerpal z vlastních uměleckých prostředků a vztah mezi bezprostřední zkušeností, zážitkem a citovým „místem“ bývá velice často málem náhodný. „Odkazy“ ztrácejí svou jedinečnost a přebírají pokaždé v podstatě stejnou kontemplativní polohu a tón, s jehož pomocí se Andrea Sperelli snaží udržet skutečnost v rovině čtenářského zážitku: „Řím už nabral odstín světlounké břidlice a jeho obrysy byly maličko neurčité, jak tomu bývá na smyté malbě, spočíval pod oblohou jako od Clauda Lorraina, vlhkou a svěží...“

Andrea Sperelli aspoň dokáže být typickým příkladem dekadenta, který se nebojí uchýlit k topiku, je to však ta-

ké typický příklad použití typična, jaký se hned tak nenajde, protože autoři stejně jako normální lidé jsou navyklí vnímat typičnost postav, které znají z četby, v plném a důsledném smyslu, o němž jsme se už zmínili, neuchylují se tudíž k typům, ale radši je rovnou produkují. K uchylování se k typičnu zdravým a produktivním způsobem dochází pouze v životě (a to málokdy nějak lehce), ale dojde-li k tomu v knize, pak to obvykle znamená, že s autorovou senzibilitou to není tak docela v pořádku a že jsme se ocitli nebezpečně blízko použití topika.

Na začátku románu *Dans un mois dans un an* od Françoise Saganové se Bernard, jedna z hlavních postav, nachází v literárním salónu a mlčky tam obdivuje José, ženu, kterou miluje. Jak tam tak nad ní rozjímá, umiňuje si, že jí poví o tom, jak ji miluje, a pianista do toho hraje jakousi krásnou, jímavou skladbu, „avec un phrase légère, qui revenat sans cesse...“ Bernard okamžitě vytuší, že ta hudební věta pro něho znamená revelaci, ztotožní se mu s milovanou ženou, s její touhou po milenci a s touhami všech lidských bytostí, s jejich mládím a s jejich smutkem. Je to pocit velice zmatený, takřka nehmatný, a čtenář čeká, že mu jej autorka blíže objasní. Místo toho mu však sdělí Bernardovu nenadálou myšlenku: „Voilà – pensa-t-il avec exaltation – c'est cette petite phrase! Ah, Proust, mais il y a Proust; je n'ai rien à faire de Proust à la fin...“ Tím kratičká epizoda končí, kouzlo vyprchá a Bernard se vrátí duchem do salónu. V Bernardovi nám autorka zjevně chtěla nabídnout obraz blazeovaného literáta, který se už nedokáže těšit svěžestí jistých situací, jež se mu naskýtají, protože je považuje za literárně zcela samozřejmé a tudíž bezcenné. V této epizodě jsme však svědky i jiné, skrytější hry, v níž se Saganová ztotožňuje se svou postavou Bernardem. Zmíní se o dojmu, který se její postavy zmocnil, ale v okamžiku, kdy by jej měla

analyzovat a prohloubit, překážku obejde. Říká nám: „Jestli chcete vědět, co Bernard při poslechu té hudební věty zakoušel, vzpomeňte si na dojmy a pocity Swannovy při poslechu slavné věty Vinteuilovy sonáty, jak nám o tom Proust vypravuje v prvním díle svého *Hledání ztraceného času*.“ Címž ovšem jen prokázala naprostý nedostatek formativní vitality, vypůjčila si situaci z cizího literárního díla a vzdala se tím možnosti zkonstruovat ji sama. Tento výraz narativní lenosti nám samozřejmě nevymezil postavu, ale naopak tvůrčí nezralost autorky, která tak na sebe vyzradila převahu zkušeností knižních nad životními, a neschopnost vyprodukovat situaci, která by život obsahovala.<sup>24</sup>

V tomto postoji však pravděpodobně bylo obsaženo ještě něco jiného, snaha udělat dojem na čtenářského snoba a vytvořit s ním na tomto základě jakési spojenecké pouto. Rozumí se totiž samo sebou, že čtenář určitou emoci už zakusil při seznámení s původním uměleckým faktem, a k němu je taky pak odkázán, jak se to dělává mezi lidmi, „co si rozumějí tak, že si toho nemusí moc napovídat“. Tímto postupem dosáhla autorka svého cíle s pramalými výdaji, nemusela totiž žádnou emoci „zobrazit“ nebo „zkonstruovat“, odkázala prostě čtenáře k emoci hotové a „připravené k odeslání“. Snobství a lenost a k tomu nekalý obchod s „univerzálními hodnotami“ obtěžkanými prestiží. Zkrátka typický příklad midcultu, jak jej chápe MacDonald.

<sup>24</sup> Podobných poklesků se může dopustit i tak prohnaný výrobce postav, jakým byl Balzac. V páté kapitole knihy *Une ténébreuse affaire* si při popisu Lorenzy de Cinq-Cygnés klidně vypomůže postavou Waltera Scotta, Dianou Vernonovou z knihy *Rob-Roy*: „Tato připomínka by nám mohla pomoci pochopit Lorenzu, stačí k vlastnostem skotské lovkyně připojit utajovanou exaltaci Carlotty Cordayové, zároveň jí však odejmout roztomilou živost, jež činí Dianu tak přitažlivou.“



Má-li být představivost produktivní, musí se jak vidno vzdát používání hotových vzorců,<sup>25</sup> na rozdíl od praktické činnosti, která si paradigmatu a vzorce naopak přímo vyžaduje a je tím životnější, čím životnější a od mnemonické formule a paragrafu zákona vzdálenější je model. Přesně taková živost podle všeho vzniká při autentické výpomoci literárním typem.

## Závěry

Zmíněná autentická výpomoc tím, co je typické, se tudíž vyznačuje *praktickým použitím* určitého *uměleckého produktu*, a to tak, že jsou brány na vědomí svazky, které jej spojovaly se skutečností a s našimi vlastními zkušenostmi, ať už realizovanými, či pouze možnými. Tato živoucí heteronomie v oblasti užívání produktu (která přitom neomezuje autonomii postavy coby estetického objektu, založeného na vlastních zákonech) je možná jen díky tomu, že vypravěč nebo dramaturg se snažili poskytnout život soběstačnému, autonomnímu světu, na který byla použita hojnost životního materiálu, a to jak v zobrazených událostech, tak ve způsobu, jímž byly tyto události vyprávěny. Umělec vyprodukoval a měl k dispozici strategii komunikativních efektů, zvolenou vzhledem k možným postojům uživatelů díla. Toto jeho dílo se kon-

<sup>25</sup> Tyto poznámky platí vždy a pouze v případě umění akčních. Způsob, jímž současná lyrika používá „odkazů“ na postavy, má docela jiný smysl, produktivní úsilí tu není obcházeno, ale naopak dochází k jeho ztotožnění s výstavbou narážkovitého vztahu mezi různými *topoi*, s hrou ozvuků a s „hudbou idejí“. Vzpomeňte si třeba na Eliota. Poezie si dokonce může dovolit shovívavý a nostalgický diskurs ze samých literárních *topoi*. Tak třeba Montale v *Keepsake (Příležitosti)* pouze vyjmenovává postavy slavných operet (Fanfan se coby vítěz vrací, Molly je na prodej v dražbě...).

kretizovalo do formálního uzlu a právě díky tomu, že ve vzájemných vztazích zájmů a postojů čerpalo z komplexnosti lidské existence, si vyžaduje, aby bylo rovněž realizováno (neboli interpretováno a asimilováno) uživateli, kteří mají konkrétní účast na nejrůznějších zájmech tohoto světa a kteří jej nesledují pouze lhostejnými očima. Dílo je prostě realizováno tím, že je užívají konkrétní osoby, které se sice nemohou stát jeho výlučným uchovatelem, ale jakmile je jednou přijmou do paměti, berou si je s sebou do každodenního života a využívají je tím, že jeho podstatu spojují s projevy vlastní vůle a s výklady a s emocemi jiného druhu.

Způsob, jímž jsme náš výklad dosud vedli, by mohl vést k domněnce, že existuje realizace „typu“ v dílech obecně považovaných za umění „vyšší“ nebo „náročné“, zatímco ve výpravné próze či v dramatu konzumním se vyskytují jen více či méně vydařená *topoi*. V kapitole *Četba Steva Canyona* jsme sami předložili domněnku, podle níž určitý typ lidového produktu (jmenovitě komiksu) se neobejde bez konvenčních, předem daných charakterů (a tudíž ani bez standardizovaných „odkazů“ existujících před napsáním dotyčného díla, jako vzorec D'Artagnana existoval před napsáním *Tří mušketýrů* a dojem a pocit Swannův před dojmem Bernarda v knize Saganové).

Budeme však stejně muset provést dvě upřesnění. První spočívá v tom, že použití toposu nemusí bránit v dosažení uměleckého výsledku: zmínili jsme se už o alegorických básních, postavených na emblémech, a víme, že na *topoi* stojí veškerá pohádková tvorba (krásný a hodný princ, víla, čarodějnice, neposlušné dítě atp.). Rozumnou se zdá být domněnka, že v rovině praktického užití každé vyprávění, které se odbývá s pomocí *topoi*, sděluje pouze poselství pedagogicky vzato „konzervativní“, neboť topos je daný předem a respektuje tudíž řád, který existoval

před dílem, věc je však v tom, že pouze dílo, které *ex novo* vytvoří lidský typ, je s to předložit vlastní vidění světa a životní program, který *přesahuje* faktický stav. Čtenáře současných komiksů a větší části detektivní literatury by analýza televizních postav měla určitě k tomu, aby si tuto tezi na nich celkem pohodlně ověřili. Skutečnost je navíc taková, že v některých případech (dejme tomu v některých vědecko-fantastických povídkách) konvenční *topos* (kosmický hrdina, zrůda s hmyzíma očima, což je *topos* do té míry běžný, že je označován už jen zkratkou BEM, což znamená *bug eyed monster*, dále mezigalaktický technarcha či šílený vědec) se stává konstitutivním prvkem alegorie, která jej *přesahuje* a nevykonává už jen funkci pouhého stvrzení faktičnosti, ale přerušení stávající tradice a návrhu nového postupu. V těchto případech se však vyprávění nesnaží ani tak definovat postavu, a postava v něm také nenabývá centrálního postavení, ale stává se spíše záminkou pro odvíjení souvislé řady příhod s jasně gnómičnou funkcí. Z toho by mělo vyplývat, že pokaždé, když se postava fiktivní (jelikož je pouhý *topos*) stane postavou centrální, s explicitním cílem vyprávění, dílo předkládá konzumentu pouze čistě vnější modely praktického života, z nichž má dojem, že se v nich poznává, zatímco ve skutečnosti do nich pouze promítá nejpovrchnější aspekt své vlastní osobnosti. Esej o Supermanovi (jež následuje) vám poskytne představu *toposu*, jehož nepravděpodobnost je právě udržována důslednou manipulací *plotu*: narativní schéma tu udržuje a zakládá konvenčnost postavy. Jakmile však i fiktivní postava přijde o centrální funkci a stane se nositelkou jiných obsahů, které se vyprávění snaží vyslovit s tím, že použije explicitně *topos* jako takový a coby pouhou záminku, konvenčnost postavy přestane být výrazem neúspěchu a nevydařenosti díla. Jako druhé upřesnění můžeme nakonec připomenout, že

i v rámci lidové narativity, jakou je komiks, došlo k případům, kdy postava zdánlivě schematická a záměrně konvenční se stala něčím víc, „někým“, modelem zcela konkrétních morálních situací, a to díky partikulární struktuře vyprávění a systému iterací a leitmotivů, které pod povrchem konvenčního schématu dokázaly vytvořit typ nepostrádající hloubku. Jakkoliv v minimální míře, měli jsme přesto dojem, že tento rys nacházíme právě v postavě Charlieho Browna, jemuž bude věnován třetí esej tohoto oddílu.

# Mýtus Supermana

## I.

Problém, jímž bychom se chtěli zabývat, si vyžaduje předběžnou a povšechně přijatelnou definici „mýtizace“ coby podvědomé symbolizace, identifikace objektu se souhrnem finalit, které se nedají pokaždé racionalizovat, projekce tendencí, aspirací a obav, jež se objevují, ať už v jednotlivci či v pospolitosti, během jedné historické epochy, do obrazu.

Jestliže se totiž v souvislosti s naší dobou mluví o „demýtizaci“ a tento pojem se uvádí do souvislosti s krizí v oblasti sakrální a s ochuzením symbolů ve výjevech, které nás celá jedna ikonologická tradice navykla nacházet vybavené hluboce sakrálními významy, rozumí se tím právě rozpad institucionalizovaného symbolického významu repertoáru, typického pro první dobu křesťanství a křesťanství středověké (a do určité míry vzkříšené protireformačním katolicismem). Tento repertoár umožňoval přemístit v podstatě v jednoznačné míře pojmy zjevného náboženství do série obrazů a těchto obrazů pak použít, *per speculum in aenigmate*, k šíření původních pojmových údajů tak, aby je mohli vnímat a chápat i prostí lidé, neznalí teologických rafinovaností, jak to dokládají starosti, které s problémem zobrazení měly různé koncily.

„Mýtizace“ obrazů byla tudíž institucionální fakt, který vycházel shora a byl kodifikován a řízen církevními činiteli, jako byl opat Suger, kteří se opírali o figurální repertoár po staletí vymezený biblickou hermeneutikou, a pak vulgarizovaný a systemizovaný velkými dobovými

encyklopediemi, bestiáři a knihami o zázračné moci kamenů. A přitom ten, kdo určoval hodnotu a význam určitých obrazů, však stejně interpretoval mýtopoietické tendence přicházející zezdola a zachycoval přitom ikonickou hodnotu určitých archetypálních zobrazení a z celé jedné mytologické a ikonografické tradice si vypůjčoval prvky, které v lidové fantazii už byly spojovány s určitými psychologickými, morálními a nadpřirozenými situacemi.<sup>1</sup> Stejně tak se tyto symbolické identifikace nakonec stávaly součástí lidové senzibility a zapouštěly kořeny tak hluboko, že pak nebylo snadné rozlišovat mezi mýtopoietikou „řízenou“ a mýtopoietikou „spontánní“ (ikonografie středověkých katedrál v tomto směru přímo oplývá příklady), nakonec však veškeré jejich uspořádání spočívalo na několika málo zásadách jednotné kultury, stanovených jednou provždy a pokaždé znova na církevních koncilech, v *summách*, v encyklopediích, a předávaných s pomocí biskupských pastýřských listů a výchovné činnosti opatství a klášterů.

Krize tohoto těsného spojení mezi vyobrazeními a historickými a nadpřirozenými pravdami a tudíž „opotřebování“ sakrálního obsahu sochy nebo namalované postavy, zesvětštění ikonografických prvků, které se postupně stávaly pouhými záminkami k výrobě hodnot formálních (nebo k předávání jiných významů, i když zdánlivě zůstávaly spojeny se znakovým systémem náboženství), je totožná s krizí celé jedné systematiky a kultury; v okamžiku, kdy nové metodologie zkoumání uvádějí v pochybnost stabilitu určitého postoje vůči světu a vymezují možnosti výzkumu kdykoliv zkorigovatelného, není už možné

<sup>1</sup> O některých symbolických zobrazeních viz Jurgis Baltrušaitis, *Le Moyen Age fantastique* (Paříž, Colin 1944) a *Réveils et prodiges* (Paříž, Colin 1960).

přijmout jednou provždy daný vztah mezi repertoárem vyobrazení a repertoárem filozofických, teologických a historických významů, které právě přišly o své stabilní charakteristické rysy.

Že však proces „mýtizace“ obrazů nebyl totožný s historicky značně omezeným procesem identifikace vyobrazení s institucionalizovaným souborem pravd, to nám ukazuje námaha, na jakou celé moderní umění po pádu *objektivních symbolů*, na nichž spočívala klasická a středověká kultura, přišlo vytvoření *symbolů subjektivních*. Umělci se v podstatě neustále snažili (a pokud tyto snahy nebyly v umělci intencionální, postarala se o nápravu vzdělaná i lidová senzibilita, která obraz obdařila symbolickými významy a tak či onak jej povýšila na symbol určitých situací a hodnot) najít ikonické hodnoty intelektuálních a emotivních situací, a tak došlo k vytvoření symbolů lásky, vášně, slávy, politického zápasu, moci, lidového povstání atp. A současná poezie kráčela směrem k symbolizaci stále subjektivnější, soukromější, na níž mohl být účasten pouze ten čtenář, který se s pomocí kongeniálnosti dokázal identifikovat s niternou situací umělce.

Takovým symbolem jsou tři Proustovy stromy, Joyceovo děvče-pták, Montalovy střepy láhve. A jestliže básník čerpá z tradičního symbolického repertoáru (Mann, Eliot), dělá to proto, aby starým mytickým obrazům vrátil novou symbolickou substanci, a jestliže se snaží celý proces univerzalizovat, pak tuto univerzalizaci svěřuje komunikační síle poezie a ne existující situaci socio-psychologické, neboli se snaží *založit* určitý způsob cítění a vidění a nevyužívá těch způsobů cítění a vidění, jejichž univerzálnost považuje za jednu provždy zrušenou.

## *Symbyly a masová kultura*

Přesto však v současném světě existují sektory, v nichž se tato univerzálnost vidění a cítění znovu na lidových bá-  
zích rekonstituovala. Došlo k tomu v rámci masové spo-  
lečnosti, v níž veškerý systém hodnot způsobem sobě  
vlastním a do značné míry stabilním a univerzálním nabyt  
konkrétnosti s pomocí mýtopoietiky, jíž se budeme zabý-  
vat, v řadě symbolů nabídnutých tu uměním, tu technikou.  
V masové společnosti v epoše průmyslové civilizace totiž  
dochází k obdobnému procesu mýtizace jako v primitiv-  
ních společnostech, tento proces však přitom často zpočá-  
tku probíhá podle zásad mýtopoietické mechaniky uvede-  
né do chodu moderním básníkem. Jde tu totiž o původně  
zcela soukromou a subjektivní identifikaci mezi objektem  
či vyobrazením a součtem finalit, tu vědomých, tu nevě-  
domých, která by ráda sjednotila vyobrazení a aspirace (a  
která obsahuje hodně z jejich magické jednoty, na níž  
svou mýtopoietickou operaci zakládal primitiv).

Jestliže bizon namalovaný na stěně prehistorické jesky-  
ně byl totožný s bizonem skutečným a zaručoval tak ma-  
líři jeho vlastnictví s pomocí vlastnictví vyobrazení, které  
tím oděl sakrálností, pak totéž se děje i dnes, když nový  
automobil, zkonstruovaný pokud možno podle formálních  
modelů, působících na archetypální senzibilitu, se v urči-  
tém okamžiku do té míry promění ve znak ekonomického  
*statusu*, že se s ním prostě ztotožní. Moderní sociologie  
od Veblena až po lidové a divulgativní analýzy Vance  
Packarda nás přesvědčila o tom, že v industriální spo-  
lečnosti takzvané „*symbyly statusu*“ se nakonec ztotožní se  
samotným *statusem*: dosáhnout určitého *statusu* znamená  
vlastnit určitý typ vozu, určitý typ televizoru, určitý typ  
domu s určitým typem bazénu, každý z těchto prvků, vůz,  
lednička, dům, televizor, se však zároveň stává hmatatel-



ným symbolem celkové situace. Předmět je společenskou situací a zároveň jejím znakem, nezakládá jen její konkrétní, sledovatelný cíl, ale i rituální symbol, mytické vyobrazení, v němž se kondenzují aspirace a touhy.<sup>2</sup> Je to prostě projekt toho, čím bychom chtěli být. Jinými slovy řečeno, v předmětu, zpočátku nazíraném jako projev osobnosti, je osobnost nakonec anulována.

Takováto mýtopoietika vlastní rysy univerzálnosti, protože je de facto společná celé společnosti, a má rovněž charakteristické rysy tvorby vznikající zdola. Zároveň je však vytvářena i shora, protože automobil se nestává symbolem *statusu*, status symbolem, jen díky své mýtizační tendenci, vycházející nevědomky z mas, ale také proto, že senzibilita mas je náležitě poučena, řízena a produkována průmyslovou společností, založenou na nucené a zrychlené produkci a konzumu. Takže novodobí Sugerové, kteří vytvářejí a šíří mytická vyobrazení, která jsou od toho, aby zapustila své kořeny do senzibility mas, to jsou vlastně pracovníci a projekční kanceláře velkopřůmyslu, *advertising men* z Madison Avenue, zkrátka osoby, které lidová sociologie označila sugestivním názvem „utajení přesvědčovatelé“.

Tyto nové mýtopoietické situace v nás budí dojem, že postup, který bychom měli přijmout, by měl mít dvě náležitosti: na jedné straně by to měl být průzkum cílů, jež

<sup>2</sup> Lidovou divulgací sociologické tematiky *statusu* a jeho symbolismu se zabývá Vance Packard v knize *Lovci prestiže* (Turín, Einaudi 1961), *statusem* jako sociologickou kategorií L. Reissman v knize *Class in American Society* (Free Press 1959), mnohoznačností pojmu a rizikem snadné sociologie symbolů E. Larrabee v knize *The Self-Conscious Society* (New York, Doubleday 1960) a *Wreck of the status system*. Symbolismem automobilu se zabývají D. Riesman a E. Larrabee v knize *Autos in America* v *Consumer Behavior*, redigované Lincolnem H. Clarkem (New York, Harper 1958).

dotyčné vyobrazení ztělesňuje, neboli toho, *co přijde po obraze*, na druhé proces demystifikace, kde by došlo k identifikaci toho, *co je za obrazem*, to znamená nejen podvědomých požadavků, které jej vyvolaly v život, ale i požadavků zcela vědomých, nároků paternalistické pedagogiky a tajného přesvědčování, motivovaného určitými ekonomickými cíli.<sup>3</sup>

Zcela zřejmý případ mýtizace nám masová společnost poskytuje v produkci masmédií a zvláště *comic strips*, komiksů. Je to příklad nejen zřejmý, ale pro naše účely i velice vhodný, protože právě v něm jsme svědky lidové spoluúčasti na mýtologickém repertoáru zcela jasně přicházejícím shora, vyrobeném žurnalistickým průmyslem, který je ovšem přitom velice citlivý na nálady svého publika, s jehož požadavky musí počítat.<sup>4</sup>

Že komiksy aspoň ve Spojených státech (tento jev se však postupně objevuje i v jiných zemích) čtou spíš dospělí než mládež, to je známá věc, a že *comic books* jsou vydávány v celkovém počtu jedné miliardy výtisků ročně, to dokazují statistiky, které rovněž tvrdí, že „pruhy“, které se den co den objevují ve všech novinách (až na *New York Times* a *Christian Science Monitor* ve všech denících a dnes už ve všech italských večernících i v několika raních vydáních a v celkovém nákladu dvou a půl miliardy výtisků nedělních vydání) pravidelně čte třiaosmdesát procent čtenářů a sedmdesát devět procent čtenářek.<sup>5</sup>

<sup>3</sup> Čerpali jsme zde z metodologie načrtnuté Paulem Ricoeuem v knize *Hermeneutique et réflexion* (symposium *Demýtizace a vyobrazení*, Řím 1962).

<sup>4</sup> Následující údaje jsme čerpali z velkého počtu publikací, tomuto jevu věnovaných. Srv. především Coulton Waugh, *The Comics*, (New York, Macmillan 1947), Stephen Becker, *Comic Art in America* (New York, Simon & Schuster 1960) a antologii *The Funnies*, Free Press, Glencoe 1963.

A že tato *masová* literatura dosahuje účinnosti srovnatelné pouze s účinností velkých mytologických výjevů, sdílených celou jednou pospolitostí, to nám dokazuje několik výmluvných epizod. Nemáme na mysli různé módy, které z toho vyplývají, předměty inspirované slavnými osobnostmi, od hodin s ciferníkem, na němž je vyobrazen hrdina, až po kravaty a přívěsky ke klíčům, ale především případy, kdy celé veřejné mínění hystericky participuje na imaginární situaci vytvořené autory komiksu, jako kdyby se účastnilo událostí, které se ho týkají velice zblízka, od letů do vesmíru až po atomový konflikt. Typickým příkladem je postava Terryho, kterou kreslí Milton Caniff. Tato postava dobrodruha, jehož příhody začaly vycházet v roce 1934, populárního svými mnohoznačnými dobrodružstvími v čínských mořích, se stala idolem amerického publika, a to do té míry, že při vstupu Spojených států do války bylo nezbytně třeba vrátit mu ztracenou bezúhonnost a udělat z něho vojáka, který by zaměstnal představitelství vojáků na frontě i rodin, které doma čekaly, až se z války vrátí. Veřejné mínění na Caniffových hrdinech tak záviselo, že když byl postaven před nezbytnost – narativní a zároveň i politickou – udělat něco s Burmou, okouzující dobrodružkou, která se zapletla s Japonci, zajímalo se o to, jak všechno vyřeší, dokonce i vrchní velení americké armády. V postavě Burmy žily vedle sebe dva mýty, oba stejně mocné, mýtus sexuální a vlastenecký. Byla krásná a tajemná, kvintesence mnohoznačné „prokleté“ sexuality, díky níž se proměnila v *avatar* filmové *vamp*, anebo někdejší *belle dame sans merci*, ale nedalo se nic dělat, patřila k zemi, s níž

<sup>5</sup> Srv. E. J. Robinson a D. M. White, *Who Reads the Funnies – and Why?*; L. Bogart, *Comic Strips and Their Adult Readers* (oba texty v cit. antologii *The Funnies*), a C. Della Corte, *I fumetti*, str. 186.

vedla válku země, jejímž zcela a naprosto pozitivním symbolem byl právě Terry. Kolem problémů s Burmou se vytvořila kolektivní neuróza a nikdo nevěděl, jak všechno zdárně vyřešit. Když byl Terry na bojišti povýšen, dokonce i zcela seriózní deníky o tom přinesly úřední oznámení a americké letectvo se souhlasem nejvyšších míst Terrymu (vlastně jeho autorovi s tím, že mu jej předá) o tom poslalo doklad vybavený dokonce i matrikulačním číslem. Caniff se pokusil všechno vyřešit tak, že se den po dni ze všech sil snažil z postavy, kterou dosud držel v pozadí, z dívky Raven Shermanové, vytvořit strhující symbol veškerých ctností a hrdinství zároveň. Spousta čtenářů se do Raven zamilovalo a Caniff ji ve vhodný okamžik nechal zemřít. Výsledek předčil veškeré očekávání: její úmrtí oznámily noviny, studenti na univerzitě v Loyole za zesnulou drželi minutu ticha a v den jejího pohřbu musel Caniff v rozhlase vysvětlovat, jak se něčeho takového mohl dopustit.<sup>6</sup>

Stejně tak vypukla veřejná hysterie podobných rozměrů, když Chester Gould, autor postavy Dicka Tracyho, nechal zemřít gangstera Flattopa. Flattop totiž měl na své straně poněkud nezdravý obdiv publika a celé velké občanské pospolitosti za něho držely smutek a autor dostával tisíce výhrůžných telegramů, v nichž po něm čtenáři žádali vysvětlení. V těchto stejně jako v dalších podobných případech nejde jen o rozmrzelost či nelibost čtenářů, kterým někdo vzal jejich oblíbenou postavu, zdroj zábavy či vzrušení, k podobným událostem docházelo ostatně i v minulém století, kdy čtenáři rovněž posílali dopisy autorům *feuilletonů*, jako třeba Ponsonovi du Terrail,

<sup>6</sup> Srv. Della Corte (cit. dílo, str. 179 a další). Waugh (cit. dílo) přináší i úryvek komiksu s Terryem, z něhož je naprosto jasné, že pod záštitou úřadů plnil úkoly vlastenecké propagandy.

v nichž protestovali proti tomu, že nechal odejít ze světa jejich oblíbenou postavu. V případě komiksu totiž jde o mnohem rozsáhlejší reakci obce věrných, kteří prostě nesnesou pomyšlení, že by zničehonic měl ze světa zmizet symbol, který dosud ztělesňoval řadu jejich aspirací. Hysterii vyvolává krach snahy o identifikaci s postavou, skutečnost, že nečekaně zmizela možnost projekcí, obraz a s ním i finality, které symbolizoval. Obec věrných ctitelů se ocitá v krizi, a není to jenom krize víry, ale i krize psychologická, neboť dotýčný obraz plnil funkci pro jejich psychickou rovnováhu nadmíru důležitou.

### *Mýtus Supermana*

Nadmíru důležitým symbolickým obrazem je právě Superman.<sup>7</sup> Coby hrdina obdařený schopnostmi, jaké obyčejný člověk postrádá, představuje konstantu lidové představivosti od Herkula k Siegfriedovi, od Orlanda k Pantagruelovi a k Peteru Panovi. Jeho výjimečné schopnosti se často vracejí zpátky do lidské dimenze a stávají se pouze neobvyklou realizací schopností přirozených, lstivosti, hbitosti, válečnického umění, ba dokonce i logiky, inteligence a postřehu, jak je to vlastní třeba Sherlocku Holmesovi. Ve společnosti mimořádně nivelizované, v níž psychologické poruchy a komplexy méněcennosti jsou na denním pořádku, kde je člověk jen položkou v rámci organizace, která rozhoduje za něho, kde individuální potence, nevybije-li se ve sportu, je přemožena pomocí stroje, který nahrazuje člověka a determinuje dokonce i jeho pohyby, tam hrdina prostě musí v co nejširší míře realizovat

<sup>7</sup> Pokud by to někdo nevěděl, pak v Itálii a možná i jinde je známý i jako Nembo Kid.

představy o moci a síle, jaké obyčejný občan v sobě sice chová, ale v žádném případě nemůže ukojit.

Superman je mýtus typický právě pro tento druh čtenářů. Superman není pozemšťan, na Zemi přišel jako chlapec z planety Krypton. Tato planeta byla ohrožena kosmickou katastrofou a Supermanův otec, obezřetný a šikovný vědec, zachránil syna tak, že jej vsadil do kosmické lodi. Superman sice vyrostl na Zemi, je však obdařen nadlidskými schopnostmi. Má prakticky neomezenou sílu, pohybuje se rychlostí světla a díky ní dokáže překonat i časovou bariéru a konat návštěvy v jiných historických epochách. Pouhým tlakem ruky umí vyvolat třeba v uhlí žár, který je promění v dýmáky, nadzvukovou rychlostí, během několika vteřin dokáže pokácet les, zpracovat dřevo a vyrobit z něj loď nebo postavit osadu, umí projít horou, zvedá zaoceánské lodě a bourá, nebo naopak staví přehradu, s pomocí paprsků X jeho zrak proniká hmotou na prakticky neomezenou vzdálenost, stačí mu podívat se na jakýkoliv kov, aby jej roztavil, a díky zázračnému sluchu zaslechne cokoli kdekoli. Je hezký, uctivý, hodný a ochotný, jeho život, to je vlastně boj proti zlu a policie v něm má neúnavného pomocníka.

Přesto všechno se však nenachází mimo možnosti identifikace se čtenářem. Superman žije na zapřené mezi obyčejnými lidmi jako novinář Clark Kent, člověk zdánlivě plachý a bázlivý, stydlivý a nijak zvlášť inteligentní, nešikovný a krátkozraký, snadná oběť své matriarchální a nenasytné kolegyně Lois Laneové, která jím pohrdá, protože je šíleně zamilovaná do Supermana. Z hlediska narativního je Supermanova dvojí totožnost velice užitečná, protože umožňuje různě členit jeho dobrodružství, záměny identity, dramatické napětí, jaké obvykle vládne v detektivním románu. Z hlediska mýtopoietického je tento nápad dokonce vynikající, protože Clark Kent ztělesňuje velice věrně

a přesvědčivě průměrného, obyčejného čtenáře, zakomplexovaného a obklopeného neúctou bližních, díky čemuž *accountant* jakéhokoliv amerického města může potají chovat naději, že se jednou taky promění v Supermana a vy nahradí si ztracená léta, kdy žil jako průměrný člověk.

### *Struktura mýtu a civilizace románu*

Poté, co jsme načrtli neoddiskutovatelnou mytologickou konotaci postavy, bude třeba vymezit narativní struktury, s jejichž pomocí je tento „mýtus“ čtenářům den co den, nebo jednou za týden předkládán. Existuje totiž základní rozdíl mezi figurou, jakou je Superman, a figurami tradičními, jako jsou hrdinové mytologie klasické a severské, nebo postavy z oblasti náboženské.

Náboženský obraz se tradičně zakládal na postavě původu božského či lidského s neměnnými, jednou provždy danými charakteristickými rysy nebo nevratným příběhem. Nedalo se vyloučit, že za postavou se mimo její charakteristické rysy nachází i příběh, ten se však už sám vymezil do předem dané podoby a přispěl k vytvoření definitivní fyziognomie postavy.

Jinými slovy řečeno, řecká socha mohla zobrazovat Herkula nebo výjev některého z jeho siláckých činů, v obou případech, a to v druhém více než v prvním, byl Herkules nazírán jako někdo, kdo má za sebou určitý příběh, a právě tento příběh charakterizoval jeho božskou fyziognomii. Příběh se tak či onak odehrál a nešel vzít zpátky. Herkules nabyl své konkrétnosti v časovém vývoji událostí, tento vývoj se však uzavřel a postava symbolizovala jeho průběh, byla jeho definitivním záznamem a soudem nad ním.

Zobrazení mohlo mít narativní strukturu, pomyslete jen na sérii fresek Objevení kříže nebo na bezmála filmový příběh klerika Theofila, který zaprodá duši ďáblu a je zachráněn Marií Pannou na tympanonu v Souillacu. Sakrální zobrazení nevyklučovalo vyprávění, bylo to však vyprávění nevratného chodu událostí, v němž se sakrální postava jednou provždy definovala.

Komiksová postava naopak vzniká v rámci *civilizace románu*. Vyprávění v dávných civilizacích bylo skoro vždycky vyprávění něčeho, co se už stalo a co posluchači už znali. Příběh paladýna Orlanda bylo možné nesčetněkrát vyprávět, posluchači ale už věděli, co se s jejich hrdinou bude dít. Italský básník Pulci přebírá karolínský cyklus legend, nakonec nám však poví stejně jen to, co jsme už věděli, a sice že Orlando zemřel v Roncisvallu: posluchači se nechtěli dozvědět něco nového, chtěli vyslechnout mýtus, projít si znova běh událostí, který už znali a v němž mohli hledat a nacházet stále větší a hlubší zalíbení. Různé dodatky a romantická příkrášlení samozřejmě nescházely, vůbec však neporušovaly definitivnost vyprávěného mýtu. Nejinak fungovala i plastická a malířská vyprávění v gotických katedrálách nebo v renesančních a protireformních chrámech. Vyprávělo se tu, a často dramaticky a se vzrušením, to, *co se už stalo*.

Romantická tradice (a není důležité, zdali se kořeny tohoto postoje objevují o hodně dřív než sám romantismus) nám naopak nabídne vyprávění, v němž hlavní zájem čtenáře se přesune a upře k *nepředvídatelnosti toho, co se stane*, a tudíž k invenci zápletky, která se tím pádem vysune do popředí. To, co se děje, se nestalo *před* vyprávěním, ale děje se to *při* vyprávění a konvenčně autor vlastně neví, co se stane.

V době, kdy k němu došlo, nečekaný zvrát v Oidipově příběhu, když díky Tiresiovu odhalení sám odhalí svou vi-



nu, u posluchačů fungoval ne proto, že by mýtus neznali a obrat je zaskočil, ale proto, že mechanismus *bajky* je podle aristotelských zásad s pomocí soucitu a děsu dokázal proměnit v účastníky příběhu a mohli se tudíž vžít do situace a do postavy. Ale když Julien Sorel vystřelí na paní de Renal, nebo když Poeův detektiv objeví pachatele dvou zločinů v Rue de la Morgue a když Javert splácí svůj dluh Jeanu Valjeanovi, jsme naopak svědky zvratu v ději, jehož nepředvídatelnost je částí invence a nabývá estetické hodnoty v kontextu nové narativní poetiky nezávisle na *výmluvnosti* (abychom použili termínu Aristotela), s jejíž pomocí je fakt sdělován. Tento jev se stává tím důležitější, čím je román lidovější a *feuilleton* určený masám – dobrodružství Rocambola nebo Arsèna Lupina – má jedinou řemeslnou hodnotu, a tou je právě důmyslná invence nečekaných faktů.<sup>8</sup>

Tato nová dimenze vyprávění se platí menší „mýtizovatelností“ postavy. Postava mýtu ztělesňuje zákon, univerzální požadavek, a musí tedy být do určité míry *předvídatelná*, nesmí nás zaskočit a překvapit; postava románu chce naopak být jedním z nás, a to, co se jí může přihodit, je stejně tak předvídatelné jako to, co se může přihodit nám. Postava tak nabude toho, čemu budeme říkat „estetická univerzálnost“, což je jakési spoluúčastenství, schopnost stát se kritériem chování a pocitů, které jsou společné také nám všem, nenabude však univerzálnosti, která je vlastní mýtu, nestane se hieroglyfem, emblémem nadpřirozené reality, protože je už emblémem univerzálního výsledku jedné partikulární záležitosti. Proto také este-

<sup>8</sup> Řekli bychom, že hodnota, o níž usiluje tento typ narativní literatury, by se dala definovat v poloze hojnosti „informace“, informace kvantitativně měřitelné. Srv. naši knihu *Opera aperta*, kapitulu *Apertura e teoria dell'informazione*.

tika románu musela kvůli této postavě oprášit starou kategorii, jejíž požadavek se projeví, jakmile umění opustí území mýtu, kategorii „typična“.

Mytologická postava komiksu se tím pádem ocitla v následující podivné situaci: musí být archetypem, sumou určitých kolektivních aspirací, a musí tudíž nutně znehybnět v emblematické utkvělosti, díky níž je také okamžitě k poznání (a to je přesně případ Supermana), jelikož je však komercializována v rámci produkce „románové“, pro publikum, které čte „romány“, musí se podrobit vývoji, který je, jak jsme viděli, charakteristický pro vývoj postavy románové.

Pro řešení této situace se nabízejí různé kompromisy a prozkoumání dějů v komiksu z tohoto hlediska by jistě bylo velice poučné. My se zde však omezíme na zkoumání figury Supermana, jelikož ji vidíme jako krajní případ hrdiny, který má zpočátku a *per definitionem* veškeré charakteristické rysy hrdiny mytického, a přitom je vsazen do románové situace současného typu.

### *Zápletka a konzumování postavy*

Zápletka tragická, jak stanoví Aristoteles, nastává, ocitne-li se postava v řadě událostí, peripetií a prozření budících soucit a děs a vrcholících katastrofou, a k zápletce románové, dodáváme, zase dochází, jestliže se tyto dramatické uzly rozvíjejí v souvislé a členité řadě, která je v lidovém románu sama sobě cílem a musí se tedy co nejvíc, *ad infinitum*, prodlužovat. *Tři mušketýři*, jejichž dobrodružství pokračují knihou *Po dvaceti letech* a jakž takž se uzavírají vikontem de Bragelonne (v té době se už ale objevují parazitní vypravěči dobrodružství jejich synů, líčí například srážku mezi d'Artagnanem a Cyranem z Ber-

geraku, a tak podobně) jsou právě příkladem narativní zápletky, která se nastavuje jako tasemnice a má se tím víc k životu, čím víc se dokáže živit nekonečnou řadou neshod, překážek, krizí a jejich řešení.

Superman, který je *per definitionem* postavou, jíž nemůže nic a nikdo klást odpor, se nachází ve svízelné narativní situaci hrdiny bez protivníků, a tím pádem bez možnosti rozvoje. K tomu se připojuje skutečnost, že z ryze komerčních důvodů (vysvětlitelných rovněž s pomocí průzkumu sociální psychologie) jsou jeho dobrodružství prodávána publiku lenivému, které by nepřehledný vývoj událostí, co by je nutil po celé týdny namáhat paměť k činnosti, k smrti vyděsil, takže příběh se pokaždé odbude na několika stránkách, dokonce i týdně vycházející sešity přinášejí dva či tři ukončené příběhy, z nichž každý předloží, rozvine a vyřeší svůj zvláštní narativní uzel, aniž by po sobě zanechal nějaké odpadky. Jelikož je esteticky a komerčně zbaven základních možností narativního rozvoje, Superman působí autorům námětů řadu svízelných problémů. Proto jsou čas od času zkoušeny nejrůznější formule, které by vedly k vyvolání a zdůvodnění kontrastu, tak třeba Supermana ozáří kryptonit, kov meteorického původu, který si jeho protivníci pochopitelně snaží všemožně opatřit, aby jednou provždy vyřídili vykonavatele spravedlnosti nad jejich zločiny, a ztratí prakticky vládu nad svým tělem. Jenže coby bytost obdařená supermocemi nejen fyzickými, ale i intelektuálními, Superman si snadno najde prostředek, jak z nesnází vyváznout, a také skončí coby vítěz. Navíc je třeba brát v úvahu, že atentát na jeho schopnosti s pomocí kryptonitu ostatně nenabízí coby zápletku ani dostatečně širokou škálu možností a musí být používán velice šetrně.

Nezbývá tedy než Supermana postavit tvář v tvář celé řadě překážek, budících podiv svou nepředvídatelností, v podstatě však pro něho překonatelných. V tom případě

dochází ke dvěma efektům: působí se na čtenáře nezvyklostí překážky, což jsou různé ďábelské vynálezy, mimozemšťané vybavení neuvěřitelnými schopnostmi, stroje, které cestují v čase, experimenty, při nichž vznikají nestvůry, lsti zlých vědců, kteří chtějí Supermana odstranit s pomocí kryptonitu, zápasy s bytostmi vybavenými týmiž superschopnostmi, jako třeba se skřítkem jménem MXYZPTLK, který přišel z páté dimenze a může tam být zahánán zpátky, jestliže ho Superman přinutí, aby své jméno vyslovil pozpátku (neboli jako KLTPZYXM), a tak podobně. Díky nepochybné nadřazenosti našeho hrdiny je však všechno rychle vyřešeno a vyprávění nepřekročí rozměr *short story*.

Tím se však nic neřeší. Po překonání překážky, a to v čase stanoveném komerčními požadavky, Superman tak či onak stejně ale *něco vykonal*, jako postava má za sebou čin, který se zapisuje do jeho minulosti a zatěžuje jeho budoucnost, jinými slovy řečeno udělal další krok směrem k smrti, zestárl, i když třeba jen o hodinu, obohatil skladiště svých zkušeností a nemůže to vzít zpátky. *Jednat* znamená pro Supermana stejně jako pro každou jinou postavu (a pro každého z nás) opotřebovávat se, *konzumovat se*.

Superman se však konzumovat nemůže, protože mýtus je nezkonzumovatelný. Postava klasického mýtu se stává, jak jsme viděli, nezkonzumovatelnou, protože k esenci mytologického podobenství patří právě skutečnost, že se už jednou zkonzumovalo v nějaké exemplární akci, a přitom je pro ně stejně tak esenciální možnost neustálého znovuzrození díky tomu, že symbolizuje jakýsi vegetativní cyklus nebo v každém případě aspoň cirkulárnost událostí a samotného života. Superman je však mýtus pod jednou podmínkou, a sice že bude zařazen do každodenního života, do přítomnosti, že bude zdánlivě (i když je obdařen vyššími schopnostmi) uveden do souvislosti s podmínkami našeho života a naší smrti. Superman coby nesmrtelná bytost by přestal být člo-

věk a stal by se z něho bůh a identifikace čtenářů s jeho dvojitou osobností (pro niž byla právě jeho dvojí identita vymyšlena) by ztratila půdu pod nohama.

Superman musí tudíž zůstat nezkonzumovatelný a přitom se nechat konzumovat podle norem každodenního života. Má charakteristické rysy nadčasového mýtu, jako takový je však brán jen díky tomu, že je činný v každodenním světě lidské časnosti. Narativní paradox, který ti, kdož pro Supermana píší náměty, musí tak či onak a třeba i nevědomky řešit, si vyžaduje v poloze časnosti řešení paradoxní.

### *Konzumování a čas*

Už od dob Aristotelovy definice, která jej prezentuje jako „číslo pohybu dané tím, co je napřed a co je potom“, čas implikuje pojem *následnosti*, a Kantova analýza jednou provždy ustanovila, že tato idea musí být spojena s ideou *kauzality*. „Bez tohoto zákona se naše senzibilita neobejde a podmínkou veškerých percepcí je tedy požadavek, aby Čas předchozí nutně determinoval Čas následující.“<sup>9</sup> Tuto ideu si podržela i relativistická fyzika, a to vůbec ne při studiu transcendentálních podmínek percepcí, ale naopak při definování povahy času v rovině kosmologické objektivit, kdy se čas jevil jako *posloupnost kauzálních zřetězení*. Z těchto Einsteinových pojmů vycházel Reichenbach, když nedávno znovu definoval posloupnost času jako posloupnost příčin, posloupnost otevřených kauzálních zřetězení, jež se uskutečňují v našem vesmíru, a *směr* času jakožto *narůstající entropii* (navázal tak i v teorii informace na pojem z termodynamiky, který několikrát zaujal filozofy do té míry, že si jej v problematice nevratnosti času přivlastnili.<sup>10</sup>

<sup>9</sup> Viz *Kritiku čistého rozumu*, Analytiku principů, kap. II. část 3.

*Napřed* determinuje kauzálně *potom* a řada těchto determinací nemůže být sledována v opačném směru, aspoň ne v našem vesmíru (na základě epistemologického modelu, s jehož pomocí si vysvětlujeme svět, v němž žijeme), zato je však nezvratná. Že jiné kosmologické modely mohou předvídat jiná řešení tohoto problému, to je známá věc, v rámci našeho každodenního chápání událostí (a v důsledku toho i v rámci strukturace narativní postavy) však právě tato koncepce času nám umožňuje pohybovat se a rozeznávat události a určovat jejich směr.

I když v jiné rovině, stále však na základě řádu založeného na *napřed* a *potom* a na kauzálnosti od *napřed* k *potom* (a odlišným důrazem na determinovatelnost *napřed* oproti *potom*) existencialismus a fenomenologie přesunuly problém času v rámci struktur subjektivity a na pojmu času založily své diskuse o akci, možnosti, projektu a svobodě. Čas jako *struktura možnosti* je právě problémem našeho pohybu směrem k budoucnosti, kdy za sebou zanecháváme minulost, a ať už je tato minulost vzhledem k naší svobodě projektovat (projekt nás však vlastně nutí zvolit si to, čím jsme už byli) nazírána jako zablokování, nebo ať už je chápána jako základ možností budoucích a tudíž i možností uchovat si nebo pozměnit to, čím jsme už byli, uvnitř vymezených mezí svobody, stejně však v rovině vývoje a pokračující pozitivní operativnosti (na jedné straně máme na mysli Heideggera a jeho knihu *Sein und Zeit*, na druhé Abbagnana), ve všech těchto i jiných případech podmíněnost a souřadnice našich rozhodnutí byly objeveny ve třech extázích časnosti a ve vzájemném artikulovaném vztahu mezi nimi.

Jestliže, jak říká Sartre, „minulost je narůstající totalita bytí o sobě, již jsme“, a jestliže touto minulostí, chci-li se

<sup>10</sup> Srv. především Hans Reichenbach, *The Direction of Time* (Un. of California Press, 1956).

vztáhnout směrem k možné budoucnosti, být musím a nemohu jí nebýt, pak mé možnosti zvolit si či nezvolit si budoucnost záleží v každém případě na činech, které jsem vykonal a které mě konstituovaly jako výchozí bod mých možných rozhodnutí. A mé rozhodnutí se okamžitě, sotva je rozhodnuto, konstituuje jako minulost a modifikuje tím to, co jsem, a poskytuje další platformu následným projektům. Pokud klást problém svobody a odpovědnosti za naše činy ve filozofické rovině má vůbec nějaký smysl, pak báží pro argumentaci, výchozím bodem pro fenomenologii těchto činů je stále ještě struktura času.<sup>11</sup>

Pro Husserla „já je. svobodné coby já minulé. Minulost mě totiž determinuje a determinuje tudíž i mou budoucnost, ale ‚osvobozuje‘ minulost... Můj čas je moje svoboda a na mé svobodě závisí to, že mé bytí, které se už stalo, mě si- ce determinuje, ale ne úplně, protože pouze z budoucnosti, s níž se nachází v neustálé syntéze, si bere svůj obsah.“<sup>12</sup> Takže je-li „já svobodné coby já už vymezené a zároveň coby já, které teprve má být, pak v této svobodě, tak silně podmíněné a zatížené tím, co bylo a co v nezvratné míře setrvává, existuje i „bolestnost“ (Schmerzhaftigkeit), která je vlastně ‚fakticitou‘.“<sup>13</sup> Takže pokaždé, když dělám projekt, uvědomám si tragičnost stavu, v němž se nacházím, aniž bych z něj mohl vyjít: stejně však projektuji, a to prá-

<sup>11</sup> Co se Sartra týče, máme na mysli *L'être et le néant*, kap. II.

<sup>12</sup> Gerd Brand, *Svět, Já a Čas v nevydaných Husserlových rukopisech* (Milán, Bompiani 1960), str. 218–219 (z rukopisů C 4, str. 12, a C 13 III, str. 11).

<sup>13</sup> Tamtéž, str. 220 (rukopis C 2 III, str. 3). Srovnejte si se Sartrem: „Já jsem svou vlastní budoucností v neustálé perspektivě a možnosti nebýt jí. Odtud pramení úzkost, kterou jsme popsali předtím, a jež vychází z toho, že nejsem dostatečně budoucností, kterou bych měl být, a která by poskytovala smysl mé přítomnosti; jsem bytí, jehož smysl zůstává provždy problematický.“ (*L'être et le néant*, kap. II, 1 C.)

<sup>14</sup> Rukopis C 2 III, str. 4 (Brand, str. 221).

vě proto, že proti zmíněné tragičnosti kladu možnost pozitivnosti, jež je změnou toho, co je a co já neuskutečňuji zároveň s tím, jak se vztahuji k budoucnosti. Projekt, svoboda a stav se tudíž artikuluji a já tuto spojitost struktur svého počínání pociťuji jako *zodpovědnost*. To si uvědomuje Husserl, když tvrdí, že v této možnosti našeho já být „vedeno“ směrem k možným cílům se ustavuje cosi jako „ideální teleologie“ a že „budoucnost coby možnost respektu vůči původní futuritě, v níž stále ještě tkvím, je univerzální prefigurací smyslu života“.<sup>14</sup>

Jinými slovy řečeno, *být sebou*, situované do časové dimenze, způsobuje, že sice pociťuji závažnost a obtížnost svých rozhodnutí, ale současně také to, že se rozhodnout musím, že jsem to já, kdo se musí rozhodnout a že toto mé rozhodování se spojuje s nekonečnou řadou *muset se rozhodnout*, týkajících se všech ostatních lidí.

### *Zápletka bez konzumování*

Jestliže při veškeré odlišnosti důrazů na ni kladených je to dnes právě tato koncepce času, na níž se zakládají současné diskuse o člověku a jeho osudu a podmínkách, pak tomuto pojetí času se narativní struktura Supermana zcela rozhodně vymyká, aby si uchovala situaci, kterou jsme už vylíčili.

V Supermanovi se tudíž ocitá v krizi celá jedna koncepce času a tříští se tu samotná jeho struktura, a to všechno se neděje v rámci času, *o němž se vypravuje*, ale času, *v němž se vypravuje*. Což vlastně znamená, že i když se v příbězích našeho hrdiny mluví o fantastickém cestování v čase a Superman, jak cestuje budoucností i minulostí, vchází do styku s osobami z různých dob, nemělo by mu to bránit v tom, aby nebyl zahrnut do vývoje a konzumování, které je, jak jsme zjistili, smrtelně ne-



bezpečné jeho přirozenosti mytické figury. Klidně můžeme akceptovat konzumologické paradoxy, jako třeba Lan-gevinův, podle něhož astronaut cestující několik let kosmickým prostorem rychlostí světla při návratu na Zemi (když sám zestárl o dobu, kterou procestoval) najde všechny ostatní už dávno po smrti, protože na Zemi od jeho odjezdu uběhla staletí, takovéto vykloubení obvyklých zákonů času však vztah mezi astronautem a jeho původním prostředím vůbec nedokáže vyjmout z procesu zkonzumování.

V příbězích se Supermanem čas, který je uveden do krizového stavu, je naopak *čas vyprávění*, neboli pojem času, který spojuje jeden příběh s druhým.

V jednom příběhu Superman vykoná určitý čin (například zlikviduje gangsterskou bandu) a příběh tím končí. Buď ještě v téže *comic book* nebo následující týden v novinách se objeví příběh nový. Kdyby tento příběh Supermana převzal tam, kde jej opustil příběh předešlý, pak by náš hrdina vykročil směrem k své smrti. Na druhé straně začít příběh a nenaznačit, že před ním už k nějakému došlo, by sice znamenalo postupně Supermana vyjmout ze zákona zkonzumování, časem (Superman vychází od roku 1938) by si to však čtenáři uvědomili a začalo by jim to připadat komické – jak se to už ostatně stalo s postavou Little Orphan Annie, sirotky, která si své dětství plné nesnází nastavuje už desítky let a díky tomu se stává terčem satirických poznámek, které se dodnes objevují v humoristických časopisech, jako je *Mad*.

Osoby, které píší pro Supermana náměty, si vymyslely řešení mnohem obezřetnější a nepochybně originálnější. Spočívá v tom, že příběhy se rozvíjejí v jakémsi snovém ovzduší, které si čtenář vůbec neuvědomí, a v něm je důkladně změteno to, co bylo dřív, s tím, co přišlo potom, a vypravěč si počíná zhruba tak, jako by pokaždé na něco

zapomněl a vracel se, aby k tomu, co už bylo jednou řečeno, přidal další podrobnosti.

Takže dochází k tomu, že vedle příběhů Supermanových tu jsou příběhy se Superboyem, neboli Supermanem v době, kdy byl ještě kluk, nebo Superbabym, Supermanem v době, kdy byl dítě. Dále se na scéně objevila Supergirl, Supermanova sestřenice, přišla rovněž z Kriptonu, ještě než podlehl zkáze, takže veškeré děje, týkající se Supermana, díky této nové postavě (o níž prý doposud nepadla zmínka, protože žila pod cizím jménem v ústavu pro dívky a čekala, až bude moci být uvedena do světa, nyní však autorům poskytuje příležitost vyprávět znova všechno, u čeho byla, i když se o ní nemluvílo a čtenář o ní nevěděl, společně se Supermanem, kterého čtenář naopak sledoval) mohou být vlastně vyprávěny znova. S pomocí cestování v čase se může Supergirl, Supermanova vrstevnice, setkat se Superboyem a hrát si s ním, a při náhodném překonání časové bariéry se může sám se sebou v budoucnosti setkat i Superman. Jelikož však i to by mohlo nějak ovlivnit jeho následné skutky, jakmile dotyčná epizoda skončí, čtenář se dozví, že Superboyovi se to možná jen zdálo, a neví dál, na čem vlastně je. V této linii nejoriginálnějším řešením zůstává *imaginary tales*: jde o to, že veřejnost po autorech námětů vyžaduje pokračování příběhu určitým směrem: například proč si Superman nevezme za ženu novinářku Lois Laneovou, kterou už tak dlouhou miluje? Kdyby si ji vzal, učinil by, jak jsme už řekli, jen další krok směrem k smrti a vytvořil by předpoklad, který by nešel vzít zpět, zatímco je naopak třeba vymýšlet pro něho neustále nové narativní stimuly a uspokojovat „románové“ požadavky publika. Takže komiks vypráví, „co by se stalo, kdyby se Superman oženil s Lois“. Tento předpoklad je rozvinut ve všech dramatických implikacích,

nakonec se však čtenáři dostane upozornění, že šlo jen o příběh „imaginární“, který se ve skutečnosti neodehrál.<sup>15</sup>

*Imaginary tales* jsou stejně časté jako *untold tales*, neboli povídky týkající se událostí jednou už vyprávěných, v nichž se však „na něco zapomnělo“, takže je třeba je vyprávět znova z jiného úhlu a objevit další aspekty. V tomto masivním bombardování událostmi, které nejsou už navzájem propojeny žádnými logickými souvislostmi a nejsou už ovládány žádnou nutností, čtenář, aniž by si co uvědomil, ztratí prostě pojem o čase a začne žít v ima-

<sup>15</sup> V tomto ohledu by nám mohlo být ku prospěchu hledisko, které zastává právě Roberto Giammanco (srv. *Dialogo sulla società americana*, Einaudi, Turín 1964, str. 218). Týká se trvale „homosexuální“ přirozenosti postav, jako je Superman nebo Batman (další komiksově varianty tématu „superschopností“). O tom, že tento aspekt opravdu existuje (především v Batmanovi), nemůže být pochyb, co se Supermana týče, spíš než o homosexualitu by však mohlo jít o „parsifalismus“. V Supermanovi skoro úplně schází „duch chlapské pospolitosti“, zřejmý naopak u postav, jako jsou Batman a Robin, Green Arrow a jeho partner a tak podobně. I když pracuje často společně s Legií superhrdinů budoucnosti (jde o mladé lidi vybavené mimořádnými schopnostmi, jakési efébové bytosti, je však dobré si všimnout, že obojího pohlaví), Superman spolupracuje i se svou sestřenicí Supergirl, a nedá se tvrdit, že by na nabíhání Lois Laneové (nebo Lany Langové, své dávné spolužačky, soupeřky Lois Laneové) reagoval jako znechucený mysogin. Spíš dává najevo stud a rozpaky zcela průměrného mladíka, který vyrostl v matriarchální společnosti. Na druhé straně řada kritiků si všimla jeho nešťastné lásky k Loris Lemarisové, mořské panně, která by mu však mohla nabídnout pouze *menage* v mořských hlubinách, kterýžto blahobytný exil Superman nemůže přijmout, protože by tím zradil své poslání. Spíš je pro něho charakteristická platoničnost citů, implicitně zahrnující cosi jako slib cudnosti, který nezávisí ani tak na jeho vůli, jako na výjimečnosti jeho situace. Chceme-li objevit strukturální důvody tohoto narativního faktu, nemůžeme se obrátit jinam než k našim předchozím poznámkám. Supermanův „parsifalismus“ je jednou z podmínek, které mu znemožňují „zkonzumovat se“ a chrání jej před událostmi (a tudíž i před během času) spojenými s erotikou.

ginativním světě, v němž, na rozdíl od toho, v němž žijeme my, oka řetězu příčin, místo aby byla otevřená (A vyvolává B, B vyvolává C, C vyvolává D a tak dále, do nekonečna), jsou uzavřená (A vyvolává B, B vyvolává C, C vyvolává D a D vyvolává A), a nemá tudíž smysl mluvit o časovém řádu, na jehož základě události našeho makrokosmu obvykle popisujeme.<sup>16</sup>

Dalo by se poznamenat, že nehledě na potřeby mýtopoietické a komerční zároveň, které do této situace nutí, v takovémto strukturálním uspořádání Supermanových příběhů se obráží, i když na nízké úrovni, série názorů v naší kultuře dosti rozšířených. Tyto názory se týkají pojmů kauzality, časovosti a nevratnosti událostí. Rovněž nemalá část moderního umění, od Joyce k Robbe-Grilletovi a k filmům, jako byl *Année dernière à Marienbad*, reflektuje situace z hlediska času paradoxní, jejichž modely se však objevují v epistemologických diskusích naší doby. Skutečnost je ovšem taková, že v dílech jako *Finnegans Wake* nebo *Dans le Labyrinthe* narušení časových vztahů je záležitostí zcela vědomou, a to jak u toho, kdo píše, tak u toho, kdo bude jeho počínu esteticky užívat, což znamená, že krize temporality má funkci výzkumu a zároveň odhalení a snaží se poskytnout čtenáři imaginativní modely, které by jej přiměly přijmout situace nové vědy a smířit tak činnost imaginace, navyklé na stará schémata, s aktivitou intelektu, který se opovažuje předpokládat nebo popisovat světy nezredukovatelné na obraz nebo na schéma. V důsledku toho tato díla (což by ovšem byla docela jiná záležitost) plní svou mýtopoietickou funkci tím, že obyvateli současného světa nabízejí jakousi symbolickou nápověď nebo alegorický diagram onoho absolutna, které věda

<sup>16</sup> Srv. znova Reichenbach, *The Direction of Time*, cit. dílo, str. 36–40.

nerozřešila s pomocí některé z metafyzických modalit světa, ale jedním z možných způsobů ustavení našeho vztahu ke světu, a tudíž také jedním z možných způsobů, jak tento svět popsat.<sup>17</sup>

Supermanova dobrodružství tuto kritickou funkci vůbec nemají a časový paradox, na němž se zakládají, musí unikat čtenáři (a uniká pravděpodobně i jeho autorům), protože zmatený pojem o čase je jedinou možnou podmínkou věrohodnosti příběhu. Superman se coby mýtus udrží jen v případě, že čtenář ztratí přehled o časových vztazích, vzdá se uvažování na jejich základě a oddá se nekontrolovanému toku příběhů, které jsou mu sdělovány, a setrvává v iluzi trvalé přítomnosti. Jelikož mýtus není exemplárně izolován v jedné dimenzi věčnosti, ale musí být ponořen, aby čtenář na něm mohl mít účast, do toku právě probíhajícího příběhu, je tento příběh nutně popřen jako tok a nahlížen jako nehybná přítomnost.

Aby si čtenář navykl na tento trvalý provoz zpřítomňování toho, co se děje, musí ztratit povědomí o tom, že to, co se děje, se musí dít ve shodě se zásadami tří temporálních extází. Jakmile o nich ztratí povědomí, zapomene i na problémy, které s nimi souvisejí, a sice na existenci svobody, možnost dělat si projekty, povinnost dělat si je, trýzeň, kterou každý projekt obnáší, a odpovědnost, která z něj vyplývá, a nakonec i na samotnou existenci lidské pospolitosti, jejíž pohyb vpřed se zakládá právě na mém projektování.

<sup>17</sup> Toho, kdo by chtěl tyto myšlenky poznat hlouběji, odkazujeme k našemu dílu *Opera aperta – Forma e indeterminazione nelle poetiche contemporanee* (Milán, Bompiani 1962), zvláště ke kapitolám *La poetica dell'opera aperta* a *Dalla „Summa“ al „Finnegans Wake“*.

## *Superman jako model nesamostatnosti*

Analýza, kterou jsme zde navrhli, by byla poněkud abstraktní a mohla by se zdát skeptickou a apokalyptickou (budila by zkrátka dojem rétorické varianty na vysoké problémové úrovni faktu, který pro tento postup nemá náležitou dimenzi), kdyby člověk, který Supermana čte a pro něhož byl Superman vytvořen, nebyl týž, jímž se zabývaly různé sociologické výzkumy a který byl definován jako člověk „nesamostatný“. Nesamostatný člověk je ten, který žije v komunitě s vysokou technologickou úrovní a partikulární společenskou a ekonomickou strukturou (v tomto případě založenou na ekonomii konzumní), jemuž se neustále dostává všemožných pokynů a rad (od reklamy, od televize, od přesvědčovacích kampaní probíhajících ve všech rovinách každodenního života) ohledně toho, co si má přát a jak to má získat s pomocí prefabrikovaných kanálů, které jej zbavují nutnosti *zodpovědně a s rizikem projektovat*. Ve společnosti tohoto typu dokonce ani ideologická volba není provokována, neznamená vybídnutí k úvaze a racionálnímu zhodnocení, ale je „ukládána“, vnucována s pomocí utajeného spravování emotivních možností voliče. Heslo jako *I like Ike* odhaluje samotnou podstatu takového postupu, neboť neříká voliči: „Měl bys dotyčného člověka volit z důvodů, které ti tu předkládáme k úvaze“ (oproti tomu i barevné volební plakáty s kozákem, jak napájí koně v křtitelnici v chrámu Svatého Petra, nebo s vypaseným kapitalistou, který zavěšen do preláta se cpe za dělníkovými zády, jsou v podstatě pořád ještě výzvou, i když už opravdu jen velice okrajovou, k voliči, aby zauvažoval nad tím, co by následovalo, kdyby zvítězila ta či ona strana), ale v podstatě mu přikazuje: „Musíš mít rád jeho

a nikoho jiného.“ Volič není vyzván k projektu, ale dostane se mu rady, aby si přál něco, co vyprojektovali jiní.<sup>18</sup>

V reklamě stejně jako v propagandě a v *human relations* je absence „projektu“ v podstatě tím nejdůležitějším prvkem stabilizování paternalistické pedagogie, která si vyžaduje skryté přesvědčování subjektu o tom, že není zodpovědný za svou minulost, že není pánem své budoucnosti a v neposlední řadě že není ani podroben zákonům projektování na základě tří extází temporality, protože by to po něm vyžadovalo námahu a bolest, zatímco společnost je s to nabídnout nesamostatnému člověku výsledky projektů už připravených tak, aby odpovídaly jeho přáním, kterážto přání v něm ovšem byla vyvolána tak, aby

<sup>18</sup> Komu se tyto formulace zdají být příliš radikální, ten ať si přečte v tomto ohledu příkladnou knihu *Jak se dělá prezident* od Theodora H. Whitea (Milán, Bompiani 1962). V této velice seriózní reportáži demokratického novináře, podporujícího společenský systém, který popisuje (coby ilustrace tohoto systému byla tato kniha akceptována jako učebnice na čtyřech amerických univerzitách), se dobytí moci člení do čtyř fází: 1) Skupina mužů se rozhodne dobýt moci, 2) prostudují si nálady a city veřejnosti, po níž musí vyžadovat konsensus, 3) uvedou do chodu psychologický mechanismus, který na tyto nálady a city působí tak, aby došlo k souhlasu veřejnosti na základě iracionálních motivací, 4) po dobytí moci uvedou do provozu „rozum“, za jehož jediné kvalifikované představitel se budou vydávat, aby politicky pracovali ve prospěch té části veřejnosti, která je zvolila. Je s podivem, že v této knize není zmínka o problému *základů* „rozumu“, podle něhož elita u moci bude jednat (rozumí se samosebou, že to bude *common sense* anglosaské tradice, historicky založený na morálním dědictví Otců Poutníků, teologicky garantovatelný prověřením s pomocí konkrétního úspěchu – viz vztah, který zjistil Weber mezi duchem kapitalismu a protestantskou etikou); přitom je však do značné míry explicitně stanoveno, že provoz tohoto „rozumu“ a veškeré z něho vyplývající projektování jsou záležitostí elity, která získala moc a která ji získala právě proto, aby předložila veřejnosti projekty, jež by byly přijatelné, a zbavila ji tedy možnosti projektovat si na vlastní účet.

v tom, co mu bude jako projekt nabídnuto, rozpoznal právě to, co by si on sám rovněž naprojektoval.

Analýza temporálních struktur v Supermanovi nám poskytla obraz *způsobu vyprávění*, který se zdá být spojen s pedagogickými zásadami, ovládajícími právě takovéto společnosti. Je možné stanovit souvislost mezi oběma jevy s pomocí tvrzení, že Superman není nic jiného než jeden z výchovných nástrojů určité společnosti, a destrukce času, o kterou usiluje, že je součástí projektu odvykání člověka na projekt založený na sebezodpovědnosti?

Kdybychom se na to zeptali tvůrců Supermana, odpověděli by nám záporně, a byli by pravděpodobně upřímní. Jenže kterékoliv primitivní společenství, kdyby se jich někdo vyptával na některý jejich rituální návyk nebo nějaké tabu, by přesně na též způsob nebylo s to rozpoznat souvislost mezi jednotlivým tradičním počinem a obecným *corpusem* věr, který daná pospolitost vyznává, i s centrálním jádrem v podobě mýtu, na němž pospolitost stojí. Kdyby se někdo středověkého mistra zeptal, proč při vytesávání portálu katedrály dodržuje určité kanonické proporce, předložil by nejrůznější estetické a technické důvody, nikdy by však nedokázal povědět, že respektováním té které normy a šířením vkusu založeného na určitých proporcích vchází ve spojení s tematikou Řádu, na němž stojí struktura různých *Summae* a právních kodexů, hierarchie Impéria a Církve, a to všechno že se stabilizuje jakožto neustálé potvrzování, někdy teoretické a často nevědomé, radikálního přesvědčování, stvrzování ideje, že svět byl stvořený Bohem a že Bůh si při tvoření počínal podle určitého řádu a tento řád že by měl být reprodukován a vždy znova stvrzován každým dílem člověka. Takže aniž si toho řemeslník, když vytesával v symetrických žlábcích vous nějakého proroka, byl vědom, podvědomě dával svůj souhlas „mýtu“ tvoření. My dnes v jeho počí-



nu vidíme projev jednotného *kulturního modelu*, schopného reiterovat, opakovat se v každém svém sebenepatrnějším aspektu. S vědomím těchto poznatků moderní historiografie se můžeme opovážit předložit hypotézu kulturní antropologie, která by nám umožnila číst „komiksy“ se Supermanem jako *zrcadlení* společenské situace a jako periferní stvrzení platnosti obecného modelu.

## II.

### *Obrana iterativního schématu*

Nyní bychom mohli klidně poznamenat, že řada událostí, jež se opakují podle daného schématu (iterativně, což znamená, že každá událost vzejde z jakéhosi virtuálního začátku a nedbá toho, kam dorazila událost předchozí), není v lidovém písemnictví nic nového, ba naopak, je jednou z jeho nejcharakterističtějších forem. V této linii bychom si mohli připomenout, abychom uvedli vůbec nějaký příklad, příběhy pana Bonaventury, v nichž získání miliónu v závěru v ničem hrdinovu situaci nezměnilo, byl znova jako dřív bez prostředků, na pokraji bídy, *jako kdyby se předtím vůbec nic nestalo*, neboli *jako kdyby čas začal znova od začátku*. Záměrně jsme uvedli příklad, který mají dobře v paměti všichni italští čtenáři, aby nám osvětlil možnost použití „iterativního schématu“ na nějakém nevinném a roztomilém příkladu, protože průzračné kresbičky Sergia Tofana by se jen těžko daly podezírat ze skrytých paternalistických úmyslů, i když i v postavě Bonaventury by mohl být viděn dosti explicitní odraz tehdejší nuzné a nerozhodné Itálie, žijící v trvalé depresi a v důvěře v Prozřetelnost.

Na druhé straně právě na tomto „nápadu“ s iterativností, jak poznamenáváme i v jiné části této knihy, se za-

kládají určité mechanismy únikovosti, jak jsou například realizovány při recipování reklamních výjevů v televizi, kde divák napřed roztržitě sleduje skeč a pak upře veškerou svou pozornost k větě (Takové vlasy mám bohužel proto, že jsem nepoužívala šampon značky... atp.), jež se objevuje pravidelně na závěr a na jejímž předvídatelném a očekávaném návratu se zakládá veškeré naše skrovné, leč nepopiratelné potěšení při jejím sledování.

Není to náhoda, že televizní reklama přitahuje ze všech diváků nejvíc děti, a není to náhoda, že jsme tu jako příklad uvedli příběh s panem Bonaventurou, který je rovněž určen dětem, protože mechanismus, na němž spočívá potěšení z iterace, je typický pro dětský věk: děti také obvykle nechtějí novou pohádku, ale nejradši poslouchají tu, kterou znají, protože ji už mockrát slyšely.

Na únikový mechanismus, v němž dochází k tak rozumné regresi do dětských let, můžeme klidně popatřit shovívavým okem, a mohli bychom si klidně také položit otázku, zdali při nařčení z něčeho nekalého bychom vlastně nebudovali bůhvíjaké teorie na banálních a v podstatě normálních faktech. Potěšení z iterace jsme označili za základ únikové literatury a hry, a nikdo nemůže popřít ozdravnou funkci jasných a průhledných únikových mechanismů.

Analyzujme náš postoj k televizním programům třeba na příkladu detektivky s Perry Masonem. I zde totiž v každém pokračování se zkušenost autora a scenáristy snaží vytvořit situaci, jež by se lišila od předchozích, naše potěšení se však na této odlišnosti zakládá pouze v nepatrné míře. Ve skutečnosti se těšíme reiterací, opakováním základního schématu, situací *„zločin – zatčení nevinné osoby – Masonův zásah do věci – jednotlivé fáze přelíčení – výslech svědků – hanebné počínání veřejného žalobce – advokát má eso v rukávu – závěrečný obrat*

a šťastné rozuzlení celé záležitosti“. Epizoda s Perry Masonem není reklamní šot, který sledujeme roztržitě, je to program, který si vybíráme a kvůli němuž zapínáme televizor. Zamyslíme-li se nad tím, co nás k tomu vlastně vede, pak zjistíme, že v základu našeho počínání je hluboce zakořeněná touha sejít se znovu se *schématem*.

Tento postoj není vlastní jen televiznímu divákovi. Pro čtenáře detektivek by mělo být snadné poctivě se přiznat, podle jakých modalit „konzumuje“ svou četbu. Četba detektivky, je-li tradičně pojatá, předpokládá hned na začátku degustaci schématu začínajícího zločinem a přes sérii dedukcí vedoucího až k zjištění viníka. Toto schéma je tak důležité, že právě na jeho neměnnosti založili svou fámou nejslavnější autoři detektivek. Nejde o žádný schematismus v rovině *plotu*, ale o stabilní schematismus založený na stále se opakujících pocitech a stále se opakujících psychologických postojích: u Simenonova Maigreta nebo Poirota Agathy Christie se ve vhodné chvíli objeví soucit, díky němuž oba detektivové zjistí fakta, která je pak přinutí vcítit se do důvodů, jež vedly viníka k přečinu, a i když tento pocit nijak neodporuje výkonu odhalující a odsuzující spravedlnosti, přece jen se do něj významně mísí.

Jako by to nestačilo, autor detektivky používá neustále řady konotací (jako třeba charakteristické rysy policisty a jeho bezprostředního *entourage*), a to těch, které se mohou objevit v každém příběhu coby jedna ze základních podmínek čtenářské potěchy. To jsou třeba historické „ticky“ Sherlocka Holmese, marnivost Hercula Poirota, Maigretova lulka a rodinné nesnáze, a každodenní neřesti bezostyšných hrdinů detektivek poválečných, od kolínské a Player's N. 6 Slima Callaghana, hrdiny Petera Cheyneho, až po koňak s ledovou vodou Michaela Shayneho, kterého vytvořil Brett Halliday. Tyto neřesti a neurotické návyky nám umožňují shledat se v těchto postavách se

starým dobrým známým a „vejít správnými dveřmi“ do příběhu. Důkazem toho je, že náš oblíbený autor detektivek může klidně napsat příběh, ve kterém bude scházet obvyklý detektiv, a my si ani nevšimneme, že schéma je přesně totéž jako pokaždé, a přitom budeme knížku číst s jakýmsi odstupem a budeme okamžitě ochotni odsoudit ji coby „horší než ostatní“, nebo jako „omyl“, který autor musí napravit tím, že se vrátí k svému hrdinovi.

To všechno se stane ještě nápadnějším, začneme-li se zabývat postavou dnes už proslavenou, Nero Wolfem, kterého jeho autor Rex Stout učinil doslova nesmrtelným. Pro případ, že by se mezi čtenáři našel takový, co by se s touto postavou zatím ještě nesetkal, uvedeme krátce prvky, z nichž se skládá „typ“ Nero Wolfa a jeho *environmentu*. Nero Wolf je od nepaměti v Americe naturalizovaný Černošec, tělnatý tak, že sedává ve zvláštním křesle zkonstruovaném jen pro něho, který nepromarní žádnou příležitost, kdy může dát najevo svou neuvěřitelnou lenost. Nevychází na krok z domu (případy, kdy k tomu došlo, jak dobře vědí jeho věrní čtenáři, jsou tak řídké, že se dají spočítat na prstech jedné ruky, a čtenář si dotyčnou knihu určitě zapamatuje) a pro své pátrání používá otrlého Archieho Goodwina, s nímž udržuje vztah založený na vtipné polemice, protože oba mají smysl pro humor. Nero Wolf je mlsný a jeho kuchař Fritz musí neustále pečovat jak o jeho rafinované choutky, tak o jeho bezedný žaludek. Mimo rozkoše stolování má Wolf další vášeň, která ho plně vytěžuje, ve skleníku umístěném v posledním patře své vily totiž pěstuje orchideje a jeho sbírka těchto květin má obrovskou cenu. Mimo mlsounství a orchideje oplývá celou řadou dalších zlovyků (čte jen učené knihy, systematicky odmítá ženy, nenasytně touží po penězích) a svá pátrání, z psychologického hlediska mistrovská díla, vede z křesla ve své

kanceláři, kde zvažuje údaje a poznatky, které mu přináší Archie, zainteresované postavy si zve do své pracovny a vede hádky jak s inspektorem Cramerem (pozor: ten zase nevyndá z úst pečlivě vyhaslý doutník), tak s nepříjemným seržantem Purleyem Stebbinsem. V závěrečném výjevu, jehož scénografie se nikdy nemění, nakonec shromáždí účastníky případu ve své pracovně, nejčastěji večer, a tam s pomocí různých pastí donutí, aniž by vždycky znal plnou pravdu, viníka přiznat se.

Čtenář, který příběhy Rexe Stouta zná, ví, že tyto podrobnosti zachycují jen povrch repertoáru různých *topoi*, jednou provždy daných a neustále se vracejících míst, jež oživují příběhy. Seznam daných prvků je však mnohem větší: velice často dojde k zatčení Archieho pro podezření z odmítání výpovědi a falšování důkazů, stejně jako k právním sporům ohledně modalit, podle nichž si zákazník Wolfa najme, k najmutí soukromých detektivů Saula Panzera nebo Orrieho Carthera, k využití obrazu na stěně pracovny, za nímž Archie nebo sám Wolfe mohou potají okénkem sledovat, jak se v jejich nepřítomnosti chová a reaguje dotyčná osoba či osoby v pracovně, nebo k výstupu, kdy Wolfe napadne prolhaného zákazníka... Tak by se dalo pokračovat donekonečna, už teď je však snad jasné, že seznam těchto „míst“ je tak rozlehlý, že v podstatě vyčerpává všechny možnosti příběhu na daném počtu stránek, který příběh nesmí přesáhnout.

Variací na toto téma je však stejně bezpočet, každý nový zločin má taky nové psychologické či ekonomické motivace, autor pokaždé vytvoří zdánlivě zcela novou situaci. Řekli jsme *zdánlivě*, protože de facto čtenář není ani jednou přinucen, aby si ověřil, nakolik je to, co je mu vyprávěno, více či méně nové. Opěrnými body vyprávění nejsou totiž vůbec místa, kde se děje něco neočekávaného, ta bychom mohli označit jen za záminky. Opěrnými

body jsou naopak místa, kde Wolf opakuje své obvyklé počiny, kdy znova a znova odchází nahoru do podkroví ke svým orchidejím, zatímco drama vrcholí, kdy inspektor Cramer výhrůžně vsouvá nohu mezi dveře, aby mu je nemohli zavřít před nosem, kdy odstrčí stranou Goodwina a se vztyčeným prstem pohrozí Wolfovi, že tentokrát mu to jen tak neprojde. Přitažlivost knížky, pocit odpočinutí a psychologického uvolnění, které čtenáři přináší, to všechno je umožněno tím, že v křesle nebo v kupé ve vlaku čtenář v knize najde přesně to, co už ví a co chce ještě jednou vědět. Proto si také knížku koupil. Má potěšení z toho, že nejde, je-li příběhem sled událostí, o příběh, který nás má vést od bodu výchozího k bodu závěrečnému, který jsme ani ve snu nečekali. Čtenářské zaujetí tu naopak záleží na odmítnutí vývoje událostí, na úniku z napětí minulost-přítomnost-budoucnost do *okamžiku*, který milujeme, protože se vrací a opakuje.

### *Iterativní schéma coby redundantní poselství*

Není pochyb o tom, že tyto mechanismy se v mnohem naléhavější podobě a v mnohem větším rozměru realizují v současné konzumní četbě, než tomu bylo v románu na pokračování v minulém století, kde, jak jsme zjistili, se celá záležitost neobešla bez vývoje a po postavě se žádalo, aby se zkonsumovala do mrtě, až ke smrti (jednou z prvních nezkonsumovatelných postav z doby, kdy román na pokračování na přelomu století, kdy odkvétala Belle Epoque, končil svou éru, je možná právě Fantomas,<sup>19</sup> jímž končí celá jedna epocha. Stejně by však bylo správné položit si otázku, zdali moderní iterativní metody neodpovídají nějakému hlubšímu požadavku dnešního

člověka a nejsou proto motivovanější a zdůvodnitelnější, než bychom byli ochotni při prvním čtení připustit.

Podíváme-li se na iterativní schéma z hlediska strukturního, uvědomíme si, že máme před sebou typické *poselství s vysokou redundancí*. Román Souvestrův či Allainův, nebo detektivka Rexe Stouta, to je poselství, jež nás pramálo informuje a díky redundantním elementům, které v něm byly použity, vlastně jen opakuje a potvrzuje napopak význam, který jsme získali přečtením první knížky z celé série (v tomto případě je tím významem určitý mechanismus akce, záležející v zásahu „typických“ postav). Obliba iterativního schématu se tedy ukazuje coby obliba redundance. Hlad po zábavném čtení, založeném na těchto a podobných mechanismech, to je *hlad po redundanci*. Z tohoto hlediska větší část masové výpravné literatury je literaturou redundance.

Takže paradoxně i samotná detektivka, kterou bychom málem byli v pokušení zařadit mezi produkty, jež ukájí touhu po něčem nečekaném a vzrušujícím, je de facto v podstatě konzumována ze zcela opačných důvodů, jako pozvání k něčemu, co je nevzrušující, co se dá předem čekat, co je známé a předvídatelné. Neznat viníka, to je jen pomocný prostředek a málem pouhá záminka, skutečnost je dokonce taková, že v akční detektivce (kde iterace schématu je přítomná stejně jako v detektivce založené na pátrání) napětí vyvolané postavou viníka skoro vůbec neexistuje, nejde totiž vůbec o objevení osoby, která zločin spáchala, ale o sledování určitých „typických“

<sup>19</sup> Každá z epizod Fantomase končí jakousi „nepovedenou katarzí“: Juve a Fandor už mají nepolapitelného Fantomase v rukou, ten však s pomocí nečekaného nápadu znova unikne zatčení. Dalším podivným prvkem je skutečnost, že Fantomas, který podvody a loupežemi nabyl obrovského jmění, je na počátku každé epizody kupodivu chudý, potřebný peněz a tudíž nové „akce“. A cyklus může pokračovat.

skutků „typických“ postav, na nichž milujeme právě to, že se chovají pořád stejně. K vysvětlení tohoto „hladu po redundanci“ není vůbec třeba vytvářet nějaké hluboké hypotézy. Román na pokračování, založený na triumfu informace, byl oblíbenou stravou společnosti, která žila uprostřed poselství velice redundantních: smysl pro tradice, normy společného života, mravní zásady, pravidla operativního chování platné v buržoazní společnosti 19. století, společnosti typických konzumentů románů na pokračování, to všechno zakládalo systém předvídatelných sdělení předávaných společenským systémem svým členům, aby život probíhal bez nečekaných zvrátů, bez otřesů v tabulkách hodnot. V tomto rámci nabýval pak zcela přesného smyslu „informační“ otřes, jaký mohla vyvolat povídka Poeova, dějový zvrát v textu Ponsona du Terrail... V nynější industriální společnosti naopak střídání parametrů, rozpad tradic, společenská mobilnost, konzumovatelnost modelů a zásad, to všechno se dá nazvat trvalou informační zátěží, která probíhá za silných otřesů a vyvolává přeskupování prvků vnímavosti, přizpůsobování změnám v psychologii, rekvalifikaci inteligence. Redundantní výpravné texty by se pak v tomto panoramatu měly jevit jako jen tak mimochodem pronesená pozvání k oddechu, jako jediná reálná možnost poklidu nabídnutá konzumentu, jemuž oproti tomu umění „vysoké“ nabízí neustále jenom schémata postižená neustálou evolucí, gramatiky, které se navzájem dialekticky eliminují, a neustálé střídání kódů.<sup>20</sup>

<sup>20</sup> O této renovaci kódů, příznačné pro moderní umění, srv. cit. dílo *Opera aperta* a dále eseje *Due ipotesi sulla morte dell' arte* v *Il Verri*, č. 8, 1963, *Postille a un dibattito* v *La Biennale*, č. 44 a 45, 1961, *Del modo di formare come impegno sulla realtà*, v *Menabo*, 5, 1962, především poznámku 10, a rovněž první esej této knihy: *Masová kultura a úroveň kultury*.



Není snad zcela přirozené, že i vzdělaný uživatel, který při intelektuálním napětí požaduje po informelu nebo po seriální hudbě stimulování své inteligence a představitosti, v okamžicích uvolnění a touhy po úniku (zdraví prospěšných a nezbytných) projevuje sklony k dětinské lenosti a požaduje po konzumním produktu, aby jej uklidnil přemírou redundance?

Jakmile začneme o tomto problému uvažovat z tohoto zorného úhlu, okamžitě se ocitneme v pokušení zaujmout vůči projevům únikové zábavy (mezi něž patří i náš mýtus Supermana) větší shovívavost, a začneme si vyčítat, že jsme dosud moralizovali a používali filozofie na něco, co je jen nevinná a možná i prospěšná zábava.

Problém se však okamžitě promění v míře, v jaké se z potěchy z redundance, z chvilky odpočinku, z pauzy v křečovitém rytmu intelektuální existence, zavalené přílivem informací, stane *norma* veškeré imaginativní činnosti. Jinými slovy řečeno: pro koho je redundantní literatura alternativou a pro koho naopak jedinou možností? Ale to ještě není všechno: v jaké míře odlišné dávkování obsahů a témat uvnitř jednoho a téhož iterativního schématu (neboli v jaké míře odlišné členění sémantických referentů uvnitř jedné a téže syntaktické struktury) potvrzuje negativní funkci tohoto schématu?

Problém není v otázce, zdali různé ideologické „obsahy“, nesené jedním a týmž narativním schématem, mohou vést k různým efektům, ale spíše v otázce, zdali iterativní schéma se jím stane a zůstane jím v míře, v jaké udržuje a vyjadřuje sémantické odkazy, které nemají možnost vývoje. A znova, jinými slovy řečeno: narativní struktura vyjadřuje svět, ale lépe si toho všimneme, jestliže odhalíme, že svět má tutéž konfiguraci jako struktura, jež ho vyjadřovala. Případ Supermana tuto domněnku jen potvrzuje. Prozkoumáme-li ideologické „obsahy“ Supermanových příběhů, uvědo-

míme si, že na jedné straně se udržují při životě a komunikují díky své struktuře narativní série, a na druhé přispívají k definování struktury, která je vyslovuje coby strukturu cirkulární, statickou, coby nositele pedagogického poselství, které je svou podstatou založeno na ideji nehnutosti.

### *Svědomí občanské a svědomí politické*

Supermanovy příběhy mají jeden charakteristický rys společný s jinými příběhy, rovněž založenými na postavách vybavených *superschopnostmi*. Skutečnost, že v Supermanovi se reálné prvky spájejí do celku, který je pak mnohem sourodější, zdůvodňuje, proč jsme mu věnovali zvláštní pozornost, a nebude to náhoda, že Superman je ze všech hrdinů, o nichž jsme mluvili, koneckonců nejpopulárnější, není jenom zakladatelem celé jedné skupiny (ročník 1938) komiksů, ale je ze všech postav, které sem patří, stále ještě nejlíp vykreslený, má větší hloubku a od ostatních se odlišuje osobností, založenou na mnoha letech anekdotické existence. I když z důvodů, které na sebe vzal, a dalších, o nichž se ještě zmíníme, nemůže být definován jako *typ*, ze všech svých spolubratrů by o tento titul mohl nejspíš usilovat. Dále není možné nezmínit se o tom, že v jeho příbězích se vždycky nachází aspoň špetka ironie, a je na něm rovněž znát shovívavost autorů, kteří si při vytváření této postavy a jejích zážitků byli aspoň zčásti vědomi toho, že nevyrobějí „drama“ ani „dobrodružný román“, ale „komedii“. A z toho právě vychází obratné dávkování románových efektů, úsilí prodat tuto postavu s minimem sebeironie, což Supermana aspoň částečně chrání před nízcí komerční banalitou a vytváří z něho tak či onak „případ“. Jeho spolubratři nejsou na

tom hůř, většinou jde jen o fantomy, které bloudí z jednoho obrázku do druhého a jsou do té míry jeden druhým zástupní, že se s nimi nedá sympatizovat, natož si je oblíbit.

Pokračujme však popořádku. Superhrdiny můžeme dělit na ty, co mají nadpozemské schopnosti, a na ty, co mají normální vlastnosti pozemské, znásobené jen na nejvyšší míru. K prvním patří mimo Supermana ještě *The Manhunter from Mars* (Honicí pes z Marsu). O prvním toho víme už dost, ten druhý je Marťan, který se náhodou dostal na Zemi, kde v osobě detektiva Johna Jonese dělá jakéhosi policejního misionáře. Charakteristickým rysem Honicího psa z Marsu je to, že na sebe může okamžitě vzít podobu jakéhokoliv jiného člověka a také že může procházet pevnými tělesy. Jediným jeho protivníkem je oheň (ve funkci Supermanova kryptonitu). Jeho *petem* je Zuk, zvíře kosmického původu, vybavené mnoha superschopnostmi, analogie psa Krypta, *peta* Supermanova.<sup>21</sup>

Mezi hrdiny obdařenými pouze pozemskými schopnostmi nacházíme především dvojici Batman a Robin. Také se obvykle vydávají za někoho jiného (téma dvojí identity, z důvodů, o nichž jsme se už zmínili, je podstatné a bývá málokdy opomenuto) a na zavolání policie (reflektory proti temnému pozadí vykreslí na obloze obrovského netopýra) se v převleku, který připomíná netopýra, okamžitě dostaví tam, kde došlo k zločinu. Stejně jako v případě Supermana a Honicího psa z Marsu (a dalších, s nimiž se ještě seznámíme) i zde je nezbytný elastický přiléhavý trikot, který činí věrohodnými postoje těch, kdo třeba jako Giammanco v nich a v jejich mužné pospolitosti nacháze-

<sup>21</sup> Mimochodem, blízkým příbuzným Honicího psa z Marsu je Radar, výrobek italsko-francouzské produkce, který na sebe může vzít podobu zvířete, jakmile i z daleka zaslechne něčí volání o pomoc.

jí homosexuální prvky. Batmanovou a Robinovou specialitou je přelétání z budovy na budovu pomocí soustavy dlouhých lan, v nejhrošším se na nich spustí ze své soukromé helikoptéry (která stejně jako jejich vůz a motorový člun připomíná netopýra, ostatně i název každého z těchto dopravních prostředků začíná slabikou bat).

Blízkými příbuznými Batmana a Robina jsou Green Arrow a Speedy. Přiléhavý trikot v jejich případě doznal několika změn a díky vysokým botám a rukavicím připomínají Robina Hooda. A nejenom připomínají, jsou vlastně opravdu jeho pozdním technologickým převtělením, neboť používají taky jenom luku a šípu. Šípy jsou velice složité, vybavené různými možnostmi, v případě nutnosti poslouží ovšem jako chapadla, jako žebřík, jako raketa, jako pěst, jako síť, jako hák, jako bolas, jako bengálské ohně a pak podobně. Místo hrotu mají zařízení, které při nárazu na cíl uvede do pohybu výše zmíněné mechanismy: strhávající lasa, šplhající háky, omračující kyje atp., a zároveň se promění v rakety osvětlující prostor kolem. Nedosáhnou sice superschopností Supermana a J'onn J'onzze, ale tělesnou zdatností a pružností se vyrovnají Batmanovi nebo Robinovi. K nim patří dále Flash, bytost s týmiž charakteristickými rysy, v přiléhavém trikotu, schopná okamžité proměny, s dvojí identitou (v civilu chemik zaměstnaný u policie, zasnoubený s novinářkou, k jeho kladům patří mezi jiným i to, že není necitelný vůči jejím půvabům, tu a tam jí dokonce dá pusu).

Flash má na ruce prsten, ze kterého se s nadzvukovou rychlostí vysouká bojový oděv, který obléká, když jde do akce. Mezi jeho superschopnosti patří rychlost světla a tudíž možnost oblétnout během několika vteřin zeměkouli a díky blíže neupřesněnému fyzikálnímu zákonu, využívacímu fotonové akcelerace částic, z nichž se skládá hrdinovo tělo, dokáže také procházet pevnými tělesy.

Seznam by mohl pokračovat,<sup>22</sup> podle všeho jsme však už představili postavy nejcharakterističtější, a v každém případě ty, které jsou známé i v Itálii. Je nabíledni, že všechny tyto postavy jsou zkonstruovány podle jednoho a téhož schématu, při pozornějším čtení je však to, co je spojuje do jakéhosi pedagogického poselství, mnohem méně nápadnější, než je tomu u ostatních.

Každý z těchto hrdinů je vybaven schopnostmi, s jejichž pomocí by se mohl zmocnit vlády v zemi, porazit celou armádu, nebo narušit rovnováhu v kosmickém prostoru. Jsou-li nějaké pochybnosti v tomto směru oprávněné v případě Batmana a Greena Arrowa, pak u ostatních tří je součet jejich operativních schopností mimo jakoukoliv diskusi. Na druhé straně je jasné, že každá z těchto postav má dobrou povahu, je morálně založená a poslušná zákonů přírodních i lidských, a je tudíž zcela jasné (a taky od nich hezké), že těchto svých schopností používají výlučně ke konání dobra. V tomto ohledu by pedagogické poselství těchto příběhů, aspoň na úrovni dětské četby, bylo naprosto přijatelné, neboť i jednotlivé epizody, vložené do vyprávění, v nichž se násilí objevuje, se zdají být rovněž zaměřeny k závěrečnému odvržení zla a triumfu poctivosti.<sup>23</sup>

Mnohoznačnost jejich mravního ponaučení se však objeví, jakmile si položíme otázku, *co to je dobro*.

Superman prakticky dokáže všechno, co si umane, o je-

<sup>22</sup> Z dalších postav připomínáme (vydává je jedna a táž vydavatelská skupina, National Periodical Publication Inc.) Greena Lanterna, vybaveného prstenem vyzařujícím energii, Aquamana s partnerem Aqualadem (mladíčským efémem), schopným žít pod vodou a vybaveným telepatickými schopnostmi, díky nimž rozkazuje mořským zrůdám. Wonder Woman je ženský ekvivalent Supermana. U jiného nakladatele vychází Dr. Solar (superschopnosti získal díky absorpci atomového záření), Magnus, the Robot Fighter, The Fantastic Fours, což jsou čtyři bytosti s různými schopnostmi, a řada dalších. Téma superschopností se často opakuje.

ho fyzických, mentálních a technologických schopnostech jsme se už zmínili. Jeho schopnosti operativní se pohybují v kosmickém rozměru. Takto vybavená bytost konající pro lidstvo dobro (postavme se k tomuto problému bez předpokladů, ale zodpovědně, neboli považujme za možné cokoliv) by měla přece pro svou činnost volné pole. Od muže, který může poskytnout lidem práci a blahobyt v astronomických rozměrech během několika málo vteřin, by se daly čekat ty nejúžasnější světové převraty v rovině politické, ekonomické i technologické. Od vyřešení problému hladovění až po zúrodnění neobyvatelných pustin a likvidaci nelidských společenských systémů (tak třeba číst Supermana podle „dallaského klíče“ by znamenalo chtít po něm, aby osvobodil šest set milionů Číňanů od Maocetungova jha) by Superman mohl konat dobré skutky na úrovni kosmické a galaktické a zároveň s pomocí zveličení, které fantazie ráda umožní, objasnit rovněž některé záležitosti etické.

Superman však vyvíjí svou činnost v rámci nevelké lidské pospolitosti, ve které žije (v dětství je to Smallville, v dospělosti Metropolis), a jak se to třeba stalo středověkému osadníkovi, který klidně navštívil dejme tomu Svátou zemi, ale vůbec nevěděl o existenci izolované komunity padesát kilometrů od místa, kde žil, tak i Superman si sice, jakoby o nic nešlo, cestuje do jiných galaxií, prakticky však nezná dimenzi „Spojené státy“, natož pak

<sup>23</sup> Navíc je správné poznamenat, že všichni tito hrdinové se vyhýbají prolévání krve a násilnostem: Batman a Green Arrow, kteří jsou lidskými bytostmi, se občas sice nemohou vyhnout tomu, aby některého ze svých protivníků neuhodili (nikdy je však nezraní, zloduch přinejhorším zahyne při tragické nehodě, kterou si sám nějak zavinil), a Superman a Hronicí pes z Marsu, a taky Flash, který je sice člověk, ale regenerovaný jakousi nahodilou chemickou skladbou svého těla, se každému nezdůvodněnému ublížení dokonce přímo vyhýbají, Superman zatýká bandu zločinců tak, že je odveze v automobilu, v němž přijeli, nebo odnese i s budovou nebo s lodí.

svět.<sup>24</sup> V rámci svého *little town* se mu jediné zlo, se kterým může bojovat, předvádí jako *underworld*, podsvětí, v němž žije lidská spodina, která se kupodivu nezabývá prodejem drog a ani korumpováním místních úřadů nebo politiků, ale loupežemi v bankách nebo obíráním poštovních vozů. Jinými slovy řečeno *jedinou formou, kterou na sebe zlo bere, je atentát na soukromé vlastnictví*. Zlo přicházející z kosmu je jen koření, které se přidává do omáčky, aby byla chutnější, je náhodné a vždy nepředvídané a přechodné, zatímco zlo pocházející z podsvětí je naopak endemické, jako žíla geologickými vrstvami prochází rovněž historií lidstva, které je zcela jasně, s manichejskou nezvratností, rozděleno zhruba tak, že každá mocenská instituce je svou podstatou dobrá a nezkorumpovaná a každý zlosyn je zlosynem od narození a nikdo jej nemůže napravit.

Postupuje se pochopitelně s pomocí rozlehlých tematických oblastí, do nichž jsou vkládány drobné excentrické epizody (bez výjimky sentimentální ve stylu De Amicise: slaboch, který nedokáže odmítnout zlo, nečekaná kajícnost „endemického“ zlosyna, jakým je Luthor, opravdový velekněz zla, dábelskou inteligencí obdařený Supermanův zapřisáhlý nepřítel, jehož nenávist má kořeny v dětství, kdy kvůli Superboyovi oplešatěl); statistický průzkum tematické oblasti by domněnky, které jsme právě předložili, mohl velice snadno ověřit. I jiní kritikové v Supermanovi vidí dokonalý příklad *občanského* svědomí zcela odpojeného od svědomí *politického*. Supermanovy občanské ctnosti jsou dokonalé, jejich jevištěm je však drobná a uzavřená komunita.<sup>25</sup>

<sup>24</sup> Pouze jednou, a to v *Imaginary Tale*, se stane prezidentem Spojených států. O „rodinné“ a v podstatě apolitické poloze tohoto problému by měl psát Roberto Giammanco.

Superman při svém konání dobra vyplývá spoustu energie pořádáním dobročinných představení a sbírek na sirotky a chudáky. Paradoxní plýtvání prostředky (s použitím těžké energie by mohl přece vyrábět přímo bohatství, nebo radikálně měnit sociální situace) nemůže neudivit čtenáře, který Supermana vidí neustále na farních večířkách. Takže jako zlo má jedinou podobu, a to útoku na soukromé vlastnictví, tak *dobro se představuje výlučně jako dobročinnost*.<sup>26</sup> Už jen tato rovnice by mohla postačit k charakterizování Supermanova morálního světa. Musíme si však uvědomit, že Superman je nucen při své činnosti nepřekročit rámec drobných a nepatrných modifikací fakticity z těch samých důvodů, které jsme uvedli v případě statickosti jeho příběhů: každá obecná modifikace by popostrčila svět a s ním i Supermana směrem ke zkonzumování a k opotřebování.

Na druhé straně se nedá jen tak tvrdit, že Supermanovy rozumné a pečlivě odměřované ctnosti závisí pouze na struktuře zápletky, neboli na potřebě zamezit jejímu nadměrnému či nevratnému vývoji, neboť pravdou je i opak: metafyzika nehybnosti, vyplývající z této koncepce zápletky, je sice nechtěným, ale přímým následkem celkového strukturního mechanismu, který je jako jediný schopen s pomocí dané tematiky sdělit, komunikovat dané ponaučení. Zápletky musí být statická a musí zabránit vývoji, protože Superman *nesmí* předložit své ctnosti v totálním aktu svědomí, ale *musí* je naopak rozdrobit do bezpočtu

<sup>25</sup> Bratrem Supermana coby modelu absolutní věrnosti mocí daným hodnotám by mohl tudíž být komiksový a televizní hrdina Doktor Kildare. O tom viz bystrý esej Furia Colomba, *Dr. Kildare e la cultura di massa*, v *Il Mondo*, 18. 1. 1964.

<sup>26</sup> Jak je tato „lecke“ typická pro masovou kulturu, jsme ukázali v našem článku *Fenomenologia di Mike Bongiorno* v *Diario minimo*, Milán, Mondadori 1963.



parciálních počinů. A ctnost zase musí být prezentována jako konání drobných parciálních počinů, aby zápletka mohla zůstat statickou. Znova tu nastává situace, kdy se nedá mluvit o vůli autorů, ale spíš o jejich přizpůsobení se „řádu“, který vládne v kulturním modelu, v němž žijí a v němž vyrábějí v malém měřítku „analogické“ modely, jež mají funkci *zrcadlení*.

## Závěry

Superman nás koneckonců jen utvrzuje v přesvědčení, že nemůže existovat žádné účinné ideologické sdělení, které by tematický materiál neřešilo *způsobem tvoření*. Supermanovy příběhy jsou sice minimálním, zato však velice přesným a výstižným příkladem fúze různých rovin a jejich homogenizace do systému vztahů, v němž každá rovina reprodukuje v jiném měřítku meze a rozpory rovin ostatních. Jestliže Supermanova etická ideologie představuje, jakože představuje, koherentní *systém*, a struktura různých příběhů systém jiný, pak Supermanova „sága“ se nám jeví jako vyvážený *systém systémů*, v němž by nebylo marné prozkoumat také povahu kresby, rytmus stylu a způsob charakterizování postav. Krátká inspekce psychologie Lois Laneové nebo typu vztahů v rodině Kentově či Langově ve Smallvillu by nám celkem lehce v rovině charakterů ozřejmila způsob vytyčení různých problémů a vytváření pedagogických řešení, strukturálně obdobných těm, jež se realizují v jiných rovinách.

V následujícím článku uvidíme, jak tatáž iterativní struktura příběhu v komiksech Charlese M. Schulze vůbec nebrání vykreslení konkrétních a „historických“ postav, naopak je umožňuje. Tím se však ocitáme na poli, kde iterativní prvek je zřejmý a záměrně zvolený a jako

takový chce být zdrojem čtenářského potěšení, přestává být fascinující kadencí a stává se *estetickým rytmem*: skrze něj se pak ustavují vztahy mezi postavami a světem historie na základě zcela jasných odpovědí a přesných odkazů. Postavy komiksu *Peanuts* nejsou zástupné. Superman je z větší části zástupný jiným superhrdinou z jiné ságy. Tím pádem zůstane coby obecný *topos*, do té míry oddělený od kontextu, v němž jedná, že jeho redukce na *minimum toho, co by se dalo provést*, jeho odpírání se možnostem, které de facto má (a které mu jeho pravděpodobnost předkládá), jsou tak makroskopické a rušivé, že si od čtenáře vyžadují akt naprosté důvěry, „suspension of disbelief“ v nejhrubším slova smyslu, odhodlání přijmout Supermana prostě takového, jaký je, jako postavu z pohádky, která nám přináší potěšení neustálými variacemi na jedno téma.

A jako ve všech pohádkách, i v Supermanově sáze se zápletky nabízejí možnosti, kterých *je třeba nedbat*, protože jinak by se přešlo od únikové pohádky k problematické výzvě.

Platejzi milý, jsi princ a nikdo není víc,  
kdyby šlo o mě, nechtěl bych po tobě nic,  
ale je tu čarodějnice, moje žena,  
ta nemá nikdy dost, neumí být nasycená.

Těmito slovy promlouvá rybář ke kouzelné rybce. A všeho, co žena chce, se jí taky dostane, protože takový je zákon, který platí v pohádkách. Jakmile však požádá, aby se z ní stal Bůh, platýz se rozzlobí a všechno se vrátí do mizérie, jaká vládla předtím. Copak by pohádka mohla změnit řád všehomíra?

## Svět Charlieho Browna

Z analýzy mýtu Supermana už víme, že komiksy nejsou jen nevinná zábava určená sice dětem, se kterou se však mohou potěšit po obědě v křesle i dospělí, aniž by něco získali, nebo si uškodili. Průmysl masové kultury vyrábí komiksy v mezinárodní poloze a šíří je ve všech společenských vrstvách, stejně jako konzumní písničky, detektivky a televizní seriály, zatímco doslova hyne lidové umění, které se dere zespoda, hynou autochtonní tradice, nevznikají už příběhy, které by se daly povídat u ohně a zpěváci kramářských písní už neukazují na trzích obrázky, jimiž doprovázeli své sloky. Komiks je průmyslový výrobek, objednaný a vnucený shora, a funguje podle pravidel skrytého přesvědčování, předpokládá u čtenáře únikový postoj, který zas okamžitě rozjíždí paternalismus výrobců. Autoři se tomuto stavu věcí většinou přizpůsobí, což znamená, že komiksy ve většině případů zrcadlí implicitní pedagogii systému a současně utvrzují platné mýty a hodnoty. Tak například *Dennis the Menace* klade důraz na obraz v podstatě nezodpovědně šťastné *middle class* rodiny, která proměnila deweyovský naturalismus ve výchovný mýtus, který stačí nepochopit a začne vyrábět neurotiky jak na běžícím pásu, a *Little Orphan Annie* je pro milióny čtenářů jakýsi *supporter* nacionalistického mccarthismu, paleokapitalistické třídnosti a maloměšťáckého šosáctví, ochotného tleskat John Birch Society, zatímco *Jiggs and Maggie* zredukovaly sociologický problém amerického matriarchátu na čistě osobní záležitost a *Terry and pirates* se trvale propůjčují k nacionalisticko-militaristické výchově mladých amerických branců. *Dick Tracy* přiblížil sadismus akčních detektivek každému na dosah nejen s pomocí příběhu, ale i výtvarného znaku a zakomplexované a nelítostné kresby (skutečnost, že v rovině výtvarné přece jen do značné mí-

ry omladil vkus svých čtenářů, oproti tomu moc neznámá), *Joe Palooka* oslovuje prototyp bezúhonného a ničím neposkvrněného yankeeho, na kterého mimochodem sází konzervativní volební propaganda. Jakýkoliv protest a každá kritika, pokud tu vůbec nějaká byla, tím byla elegantně udržena v rámci systému a zredukována do rozměru pohádky či bajky. Všichni dobře víme, že postava zvaná Uncle Scrooge zosobňuje všechny neřesti obecného kapitalismu založeného na kultu peněz a vykořisťování jedině kvůli zisku, už samo jméno (připomíná starého lakomce z Dickensovy *Vánoční povídky*) obrací tuto nepřímou kritiku k modelu kapitalismu 19. století (kdy v dolech pracovaly děti a ve škole byly zavedeny tělesné tresty), kterého se moderní společnost už vzdala a který klidně dovolí kritizovat. A jestliže komiksy Al Cappovy s Li'l Abnerem přece jen kritizují americké neurózy a mýty občas i opovržlivě a zlobně, jde vlastně zase jenom o satiru na opulentní konzumní společnost, kterou jen příběh se *Shmoo* dokázal udržet nějakou dobu při životě, a musíme chtít nechtě přiznat, že ani tato kritika v podstatě nevybočí z dobřácké a optimistické polohy, a dějiště příběhů městečko Dogpatch co „zapomenutý venkovský kout“, že podstatně redukuje účinnost všech uštěpačností a situací původně konkrétních a delimitovatelných, na úroveň jakési prostoduché ságy. Máme se tedy domnívat, že komiks uvězněný v nezměnitelných zásadách průmyslově-komerčního okruhu výroby a konzumu může přinášet nanejvýš standardní výrobky založené na někdy podvědomém, jindy zas naprogramovaném paternalismu? A že pokud vypracoval, což je pravda, určité stylistické vzorníky, narativní montáže a návrhy vkusu, které byly zcela určitě původní a stimulovaly masu uživatelů, pak tyto umělecké kromobyčejnosti stejně používal jedině ve funkci úniku nebo zastírání skutečného stavu věcí?

Na to bychom mohli, třeba také jenom teoreticky, odpovědět tak, že co je svět světem, umění velká i malá mohla skoro vždycky existovat pouze v systému, který sice poskytoval umělcům určitý autonomní prostor, ale pouze výměnou za určité procento úslužnosti vůči stávajícím hodnotám, a přitom že se stejně v těchto okruzích produkce a konzumu vyskytovali umělci, kteří sice používali pouze možností, povolených všem, a přitom se jim však povedlo provést hluboké změny v cítění svých konzumentů díky tomu, že uvnitř daného systému plnili kritickou a osvobozující funkci. Je to jako vždycky otázka osobní geniálnosti, schopnosti vypracovat dílo natolik důsažné a průzračné, že si podřídí samotné podmínky, v nichž se umění chtě nechtě pohybuje.

Řekl bych, že v tomto smyslu nám komiks nabídl dvě cesty, jimiž se můžeme ubírat. Představitelem první, a možná nejdůležitější, je Jules Feiffer, autor komiksů *Snadný komplex* a *Passionella*. Jeho satira je tak dokonale zacílená a tak přesně zakresluje obrysy zla v moderní industriální společnosti, překládá je do příkladných *typů* a vkládá do nich tolik lidskosti (zlomyslnosti a soucitu zároveň), že ať se jeho příběhy objeví v jakýchkoliv novinách a ať budou či nebudou mít úspěch a ať je všichni, včetně těch, které by měly pohněvat a postrašit, budou brát s úsměvem, nic jim to neubere na jejich síle. Žádný Feifferův příběh se nedá jen tak vypustit z hlavy, usadí se v ní a tiše pracuje. V případech, kdy je jeho satira mechanická, se může stát, že časem přejde do repertoáru frází, avšak v případech, kdy se dotkne (a to se stává velice často) „univerzálního“ momentu lidské slabosti, pak se komiks stane průlomem do systému, který se ho snažil podmínit, a pak také přežije.

Existuje pak ještě druhá cesta, a coby příkladu k jejímu osvětlení bych chtěl použít dnes už klasického komiksu,

*Krazy Kat* od Georsese Herrimana, který vznikl v letech 1910 až 1911 a skončil v roce 1944, kdy Herriman zemřel. *Dramatis personae* jsou tři: kocour nebo spíš kočka, myš Ignatz Mouse a pes Offissa Pop v roli policisty. Kresba je ojedinělá, díky surrealistickým prvkům hlavně v nepřirozených měsíčních krajinách, které mají za úkol vyjmout celek z jakékoliv pravděpodobnosti. A situace? Kočka miluje šíleně myš a zlá myš kočku nenávidí a tyranizuje ji, s chutí ji vezme cihlou přes hlavu. Pes se neustále pokouší kočku bránit, ta však jeho oddanou láskou hluboce pohrdá, protože miluje myš a je okamžitě ochotna dát jí ve všem za pravdu. Z této absurdní a zvláštní, humoristické kořeni zcela postrádající situace, autor dokázal vytěžit nekonečnou řadu variant, při nichž vycházel ze strukturálního faktu, který je pro pochopení komiksů obecně nesmírně důležitý: krátká historka na den či na týden, tradiční „strip“ i v případě, že vypráví něco, nač stačí čtyři obrázky, nefunguje sám o sobě, správné příchuti nabývá pouze v kontinuální naléhavé sekvenci, která se odvíjí den po dni a strip po stripu. V Herrimanově komiksu poezie vzniká díky jakési autorově lyrické naléhavosti, s níž problém donekonečna opakuje v bezpočtu variant, a jediné díky tomu se také stalo, že zpupnost myši, soucit psa, který se nedočká odměny, a zoufalá láska kočky dosáhly něčeho, co řada kritiků neváhala označit za poezii, za jakousi elegii bolestné nevinnosti. V tomto komiksu čtenář, kterého nevábí přehnaný gag, realistický či naopak karikaturní odkaz, nebo připomínka sexu a násilí, najde potěchu „hudebního“ rázu, hru citů vymykajících se banálnosti. Opakuje se tu v jisté poloze mýtus Šeherezády: konkubína, kterou si sultán vzal k sobě na jednu noc, aby ji pak nechal utratit, vypráví jeden příběh za druhým a sultán pro ně zapomíná na ni a objevuje svět docela jiných hodnot a potěch.

Nejlepším důkazem toho, že komiks není ničím jiným než průmyslovým produktem určeným pro konzum, je skutečnost, že i když si nějaký geniální autor vymyslí postavu, zanedlouho jej v práci nahradí tým a jeho genialita se stane zástupnou a z jeho invence vznikne dílenský produkt. A nejlepším důkazem toho, že *Krazy Kat* díky své obhroublé poezii dokázal přemoci systém, je skutečnost, že po Herrimanově smrti nikdo nechtěl jeho dědictví převzít a průmyslníci komiksu z něj nedokázali nic vytěžit.<sup>1</sup>

Tak jsme se dostali až k *Peanuts* Charlese M. Schulze. Podle nás patří stejně jako *Krazy Kat* do „lyrického“ proudu.

I zde jde o elementární situaci, o skupinu dětí, Charlieho Browna, Lucy, Violetu, Patty, Fridu, Linuse, Schroedera, Pig Pena a psa Snoopyho. Společně si hrají a povídají. Na tomto základním schématu vzniká neustálý tok variant v rytmu vlastním jistým primitivním eposejím (primitivní je vlastně i absurdní, ale pečlivě dodržované označování hlavní postavy jménem a příjmením – říká mu tak i jeho vlastní matka – jako by šlo o eponymního hrdinu), takže ten, kdo si přečte pouze jeden, dva nebo deset příběhů, nikdy nedokáže objevit moc této *poésie ininterrompu* a odkrýt hloubku povah a situací, protože jejich půvab či humor je výlučná záležitost jejich opakování, nekonečného obměňování schémat, a zároveň trvalé věrnosti základní inspiraci. Vyžadují si věrného čtenáře, který si je oblíbil.

Už jen tato formální struktura by sama o sobě stačila vymezit sílu těchto příběhů. To však nestačí: poezie těch-

<sup>1</sup> Toto tvrzení nelze brát doslova. Cyklus *Krazy Kat* po pravdě řečeno nedávno převzali *Dell Comics*. Nehledě však na skromnou kvalitu tohoto remaku, spíš než o pokračování jde o exhumaci a spekulaci s mýtem.

to postaviček se rodí ze skutečnosti, že v nich najdeme veškeré problémy a strasti dospělých osob, které však zůstávají ukryty za kulisami. V tomto ohledu se Schulz podobá Herrimanovi a přitom je blízký sociálně kritickému pojetí Feifferově. Děti, které se objevují v tomto komiksu, jsou vlastně zrůdy, zrůdné dětské redukce neuróz, jimiž trpí občan moderní industriální společnosti. Umějí tnout do živého, protože nám dávají na srozuměnou, že jsou-li opravdu zrůdy, pak jen díky tomu, že my dospělí jsme z nich zrůdy udělali. Najdeme v nich všechno možné, Freuda, masifikaci, kulturu získanou s pomocí digestů, opakovaně neúspěšnou honbu za úspěchem, vyhledávání sympatií, osamocenost, neomalenost, pasívní podrobení se danému stavu věcí a neurotický protest. To všechno ovšem v podobě, v jaké to sami známe, nevychází z nevědomých dětských úst, ale dětičky si tyto problémy prožívají po svém, nejsou zlomyslným nástrojem pro prezentování problémů nás dospělých, jednají podle své dětské psychologie a o to jsou dojemnější a beznadějnější. Uvědomujeme si, že naše neduhy nakazily už i kořeny.

Redukce mýtů dospělých osob na mýty dětství (dětství, které však není obdobím předcházejícím naší zralosti, nástrojem odhalování jejích trhlin) umožňuje Schulzovi podat občas důkaz, že i jeho dětské zrůdy mají okamžiky nevinnosti a ryzosti, které stačí všechno zpochybnit, odvrhnout všechno nečisté a vrátit nám obraz světa, který voní po mléku. Neustálé střídání reakcí v rámci jednoho či dvou příběhů jako na houpačce vede k tomu, že nakonec dost dobře nevíme, máme-li si zoufat, nebo si loknout optimismu. V každém případě nám však musí být jasné, že jsme se v tomto případě ocitli mimo banální okruh konzumu a únikovosti a že stojíme málem na prahu, za nímž vládne meditace.

Za důkaz toho všeho nám může posloužit skutečnost,



že zatímco komiksy vyložené „vzdělané“, jako třeba *Pogo Possum*, se zamlouvají pouze intelektuálům (a masy je konzumují pouze nedopatřením), *Peanuts* okouzluje stejnou měrou rafinovaného vzdělance i prosté dítě, každý si v nich najde něco svého, což je vlastně pokaždé totéž, jenom jinak použitelné.

Svět *Peanuts* je mikrokosmos, zdrobnělá lidská komedie, v jejímž středu se nachází Charlie Brown, naivní, tvrdohlavý umíněnc, chlapec předem odsouzený k životnímu neúspěchu. Má neuroticky naléhavou potřebu komunikovat s ostatními a být „populární“; matriarchální a domýšlivá děvčátka, která jej obklopují, mu však oplácejí pohrdáním, narážkami na jeho velkou kulatou hlavu, nařčeními z tuposti a drobnými zlomyslnostmi, které jej hluboce zraňují. Charlie Brown hledá kurážně lidskou něhu a snaží se prosadit všude, kde to jen trochu jde, v *baseballu*, ve vyrábění draků, ve vztahu se Snoopym, svým psem, i při hře s děvčátky. Ani jednou se mu to však nepovede. Jeho osamělost hrozí proměnit se v propast, jeho komplex méněcennosti (přibarvený neustálým podezřením, že nejde o komplex, ale že méněcenný je opravdu) hrozí stát se chronickým. Tragédie je ale právě v tom, že tomu tak není. Charlie Brown není méněcenný, je na tom mnohem hůře, protože je naprosto normální. Je jako všichni ostatní. Nachází se neustále na krok od sebevraždy, nebo aspoň od zhroucení, protože hledá záchranu ve formulích, které mu společnost nabízí (v receptech a návodech, jak si získat přátele, jak se stát zábavným a vyhledávaným, jak se během čtyř lekcí proměnit v kulturního člověka, jak být šťastným a jak se líbit děvčatům, Charlieho Browna prostě zničili doktor Kinsey, Dale Carnegie a Lyn Yutang). Vzhledem k tomu, že to všechno provádí s nevinným a čistým srdcem, nezáludně a bez po-

stranních úmyslů, společnost (zastoupená matriarchálním a perfidním děvčátkem Lucy, budoucí podnikatelkou, která určitě neprodělá, věčně připravenou podělovat ostatní děti svou nadutostí a domýšlivostí, za níž se nic lepšího neskrývá; její lekce z přírodovědy udílené bratříčkovi Linusovi jsou pouhé dotěrnosti, ze kterých se Charliemu Brownovi zvedá žaludek: „I can't stand it“, nařiká si neustále, jenže může nevinná bytost s čistým srdcem zvítězit nad nenapadnutelnou zlovůlí?) ho prostě odmítá.

Charlie Brown byl definován jako „nejcitlivější dítě“, jaké se vůbec kdy v komiksech objevilo, „schopné strídat nálady v shakespearovské poloze“ (Backer), a Schulzova kresba dokáže tyto proměny s přímo zázračnou hospodárností výtvarných prostředků zachytit; s kresbou, která umí v každé postavě vyhmátnout sebemenší psychologický odstín, souvisí bezvadný jazyk, harvardská angličtina (postavičky jen zřídkakdy použijí žargonu, nebo anakolutu). Každodenní tragédie Charlieho Browna tím vším nabývá exemplární hloubky a pádnosti.

Pro únik z těchto tragédií, vyvolaných neschopností adaptace, seznam psychologických typů nabízí několik alternativ. Děvčátkům z našeho komiksu se to například daří s pomocí nezdolné soběstačnosti a povýšenosti: Lucy (*géante*, obryně budící obdiv i podiv), Patty a Violet jsou dokonale adaptované a integrované (nebo snad spíš odcizené?) do systému, bez psychologických prasklin, pořádají hypnotické sedánky před televizorem, přeskakují přes provaz a vedou škodolibé řeči, vypomáhají si prostě necitelností.

Linus, ze všech nejmenší, se naopak proměnil v uzlíček nervů, své emotivní nevyrovnanosti by se už v životě asi nezbavil, kdyby mu společnost, ve které žije, zároveň s neurózou nenabídla a neposkytla i prostředky k jejímu odstranění: Linus má už zažitého Freuda, Adlera a možná

i Binswagera (k němuž se dostal přes Rollo Maye), a tak symbol klidu a spočinutí, jaký může být jen v matčiných útrokách, a orální slast našel v pokrývce z prvních let svého života: s prstem v puse a s touto pokrývkou (*blanket*) přitisknutou ke tváři sedává se zkříženýma nohama jako Indián před televizorem v jakési orientální izolaci, obklopen pouze symboly své ochrany před světem, a snaží se najít svůj „pocit bezpečí“. Vezměte mu jeho *blanket* a okamžitě znova upadne do svých emotivních poruch, které na něho číhají ve dne v noci. A je třeba dodat, že tomu tak je jen proto, že zároveň s psychickou labilitou do sebe vstřebal i její léčbu, jak mu ji nabízí neurotická společnost, takže představuje vlastně její technologicky dokonalý produkt. Pokud Charlie Brown vůbec dokáže vyrobit draka, tak si můžeme být jisti, že mu určitě uvízne ve větvích stromu, zatímco Linus naopak prokazuje nečekanou dovednost, jako z vědecko-fantastického románu, vyrábí neuvěřitelně dokonalé hračky, cípem pokrývky umí práskat jako bičem a zasáhne s ní čtvrt dolar v letu („the fastest blanket in the West!“).

Schroeder naopak nachází klid jedině v náboženství estetiky, vysedává věčně u svého malého pianina a vyluzuje transcendentálně složité melodie a akordy. Na tento způsob, provázen obdivem vůči Beethovenovi, sublimuje svou každodenní neurózu tak, že ji proměňuje v jakousi posedlost uměním. Ani neutuchající milostný obdiv Lucy vůči jeho osobě ho z ní nedokáže vytrhnout (Lucy nemá ráda hudbu, je to nevýnosná činnost, která tím pádem vlastně nemá žádný důvod k existenci, a v Schroederovi obdivuje to, čeho sama nemůže dosáhnout, neochvějná důslednost tohoto jejího Parsifala v kapesním vydání je pro ni stimulem, bez kterého se prostě neobejde, a tak mu dál nadbíhá, aniž by to naším hudebníkem nějak hnulo). Schroeder nachází spočinutí a klid smyslů jedině v deliriu

imaginace. „Nemluv zle o této lásce, Lizaweto, je dobrá a plodná. Je v ní touha a smutek, závist a také trocha pohrdání, je to kompletní cudná blaženost“ – to samozřejmě neříká Schulz, ale *Tonio Kröger*, na celé věci to však nic nemění, Schulzovy dětičky jsou prostě mikrokosmos zobrazující naši vlastní tragédii se vším všudy, co k ní patří.

Pig Pen má rovněž svou vlastní méněcennost, na kterou si může stěžovat, je totiž neustále a neuvěřitelně děsivě špinavý. Nedá se s tím vůbec nic dělat, vyjde z domu vymydlený a učesaný, okamžitě se mu však rozváže tkanička v botě, kalhoty, mu padají na paty, vlasy má plné lupů a je celý od bláta. Pig Pen o tom ví a svou špínu proměnil v něco, nač může být pyšný: „Na mně se vrství prach bezpočtu století... Jsem začátek procesu, který nejde zvrátit, může snad někdo jako já změnit běh dějin?“ Tato slova nepronáší postava Becketova, ale náš Pig Pen. Schulzův mikrokosmos se ocitá v oblasti existenciální volby.

I pes Snoopy, neutuchající předzpěv našich lidských strastí, dohání svou nepřizpůsobivostí vyvolanou neurózu tam, kde začíná metafyzika. Snoopy ví, že je pes, psem že byl včera a bude jím nejspíš i zítra, a je mu jasné, že v optimistické dialektice opulentní společnosti, která umožňuje vzestup od jednoho společenského statusu ke druhému, nemá vůbec žádnou naději, že by se tento postup mohl někdy týkat i jeho. Občas se pokusí být co nejvíc pokorný („my psi jsme hrozně pokorné bytosti,“ vysvětluje neutěšeně) a přilne k tomu, od koho očekává úctu a respekt. Nejčastěji však sám sebe odmítá a pokouší se být něčím, čím nikdy nebude, byl by moc rád, kdyby z něho byl třeba aligátor, klokan, sup, tučňák nebo had... Je to prostě rozpolcená bytost, postupně vyzkouší všechny podoby mystifikace a lenosti, hladu, nevyspání, bázlivosti a klaustrofobie (která na něho přijde, když se plíží vysokou trávou) a z liknavosti nakonec všechno vzdá

a podřídí se skutečnosti. Bude vždy mráкотný a nebude nikdy šťastný. Žije v trvalém *apartheidu* a z něho čerpá právě i svou psychologii, podřízenost a oddanost typu strýčka Toma a *faute de mieux* i dědičný respekt vůči každému, kdo je silnější.

V této encyklopedii současných lidských slabostí se však, jak jsme se už zmínili, nečekaně objeví trocha světla, jakási nezávazná radostná varianta, díky níž se všechno rázem zklidní a s pomocí několika vtipných a jasných větiček se zrůdy promění znova v děti a ze Schulze je rázem zase básník dětství.

My sice dobře víme, že tomu tak docela není, ochotně však předstíráme, že tomu věříme, dokud se neobjeví další „strip“ a dokud Schulz s pomocí několika čar nám znova ve tváři Charlieho Browna nezobrazí svou verzi stavu a podmínek lidského života.

---

# ZVUKY A OBRAZY

# Konzumní písnička

Autoři knihy, jíž se tu chceme zabývat,<sup>1</sup> se rozhodli ze čtyř různých hledisek pojednat problém konzumní písničky, „gastronomické hudby“, vyráběné hudebním průmyslem, vycházejícím vstříc tendencím, zjištěným (a tímto průmyslem také vypěstovaným) na mezinárodním trhu. Už jen sama skutečnost, že autoři omezili pole svého zájmu na oblast hudby „gastronomické“, napovídá polemic-ký charakter jejich textu, a vzhledem k tomu, že zkoumají a odsuzují „špatnou hudbu“, snažící se uspokojit nároky povýtce banální, povrchní, bezprostřední, přechodné a vulgární, mohl by se čtenář docela dobře domnívat, že poměrně značného počtu stránek své knihy využili v podstatě k tomu, aby nás přesvědčili o něčem, o čem jsme my sami nikdy nezapochoybovali. Tak tomu však není, autoři se naopak pustili do analýzy, místy sice poněkud polemic-ké a podrážděné, a s její pomocí se snažili objevit historické a strukturální důvody hudebního neřádu.

Michele L. Straniero zkoumá krok za krokem historii italské písničky od pádu umbertinské společnosti, přes dvacetiletí fašismu až na práh našeho „neokapitalistického jara“ a docela se mu daří ozřejmit všechny důležité významové uzly a souvislosti. Sergio Liberovici zase zjišťuje „model“ rytmického řešení a na jeho základě (povýšil jej na typický případ a na kritérium z metodologických důvodů) se zabývá hudebním neřádem právě jako hudbou

<sup>1</sup> M. L. Straniero, S. Liberovici, E. Jona, G. De Maria, *Le canzoni della cattiva coscienza*, Milán, Bompiani 1964.

a snaží se najít jeho kořeny a mechanismy ve způsobu, jímž se hudba dělá, v cirkulaci formálních modelů, v jejich směně a v tom, že je systematicky kradou jeden druhému. Emilio Jona se pokouší o jakousi *psychoanalýzu textaře*, lépe řečeno psychoanalýzu forem, jimiž je textař, zredukovaný na konvenční entitu, ovládán a které se pak skrze něj dostávají ke slovu. A konečně Giorgio De Maria se věnuje problému písničky industrializované, kterou v širším kulturním horizontu a ve spojení s jinými historickými jevy, jimiž se dosud zabývala většinou spíše akademická muzikologie než důsledně pojatá historie mravů a obyčejů, považuje za pouhé *mrhání zvuky*.

Před čtenářem se objevuje panorama gastronomické hudby, z něhož se dají vyvodit některé vývojové linie a směry, které nejsou dílem náhody. Gastronomická hudba je průmyslový výrobek, který nesleduje žádné umělecké cíle, ale snaží se uspokojit požadavky trhu, otázka, kterou kniha klade a na kterou se rovněž snaží odpovědět, tudíž zní, zdali se průmyslová výroba zvuků přizpůsobuje volné fluktuaci trhu, nebo zdali spíše nefunguje jako velice přesný pedagogický plán, který by trh orientoval směrem k určitým požadavkům. Je-li člen masové industriální společnosti opravdu takový, jak nám ho předvádějí sociologové, to znamená člověk nesoběstačný a nesamostatný (za kterého myslí a touží rozsáhlé aparáty tajného přesvědčování a centra kontroly vkusu, citů a myšlení a který si myslí to a touží po tom, o čem rozhodnou centra psychologického řízení), pak je konzumní písnička jedním z nejúčinnějších prostředků ideologického nátlaku na občana v masové společnosti.

Analýza je prováděna na základě několika základních metodologických postupů, které můžeme lehce shrnout: konzumní písničku je třeba analyzovat jako nadstrukturu a důvody, proč je taková a ne jiná a proč by jiná ani být



nemohla, musíme hledat v ekonomické struktuře daného systému. Že díky této metodě bude analýza výraznější a jednostrannější, to bylo nabíledni, autoři tak ale dali aspoň najevo, že se nenakazili chorobou, která napadla i ty nejlepší kritiky masové společnosti, a sice nenávisť vůči masám, a že se nesnaží hledat kořeny všeho zla v jejich nenapravitelné bídě a mizérii. Kladou si naopak otázku, z jakých historicko-společenských důvodů a v rámci jakých konkrétních podmínek se masa (jíž je na určitou chvíli den co den bez výjimky každý z nás) ztotožňuje s určitým hudebním produktem. Jde o vztah mezi historickými podmínkami jako celkem a hudebními podmínkami, které je odrážejí a umožňují jejich udržování, rovněž jako celkem. „Lidé“ nejsou díkybohu do této kritiky jednoho z aspektů naší kultury zahrnuti.

Ba dokonce naopak, skutečným objektem polemiky a obžaloby nejsou jednotliví autoři a jednotliví interpreti (stejně jako, jak jsme viděli, ani jednotliví konzumenti), protože kdyby tomu tak bylo, pak například skutečnost, že Jona velice důkladně vyhledává sexuální odkazy i v těch nejbánálnějších veršících hravých písniček, by mohla někoho přivést k názoru, že textaři jsou houf lidí posedlých sexem, kteří nemyslí na nic jiného, než jak do textů propašovat drobnou pornografii. Jde pochopitelně o něco mnohem horšího. Výsledek této knihy je především v tom, že ukázala, jak svět forem a obsahů konzumní písničky, vymezený neúprosnou dialektikou nabídky a poptávky, sleduje svou vlastní *logiku formulí*, v níž rozhodnutí jednotlivých řemeslníků nehraje vůbec žádnou roli. Významnou roli zato hraje zodpovědnost, a to je třeba zdůraznit, kterou na sebe dotyčný řemeslník bere v okamžiku, kdy se rozhodne, že určitou konzumní záležitost pro trh, který ji vyžaduje, vyrobí, a že ji vyrobí právě takovou, jakou ji trh vyžaduje. Po tomto rozhodnutí je

úspěch či neúspěch produktu ovšem záležitost mechaniky daných podmínek a veškerá invence ztrácí smysl. Jestliže, jak řekl Wright Mills v knize *White Collar*, v masové společnosti *formule nahrazuje formu* (a pak také formě, invenci a samotnému rozhodnutí autora vlastně *předchází*), pak právě pole konzumní hudby je oním typickým modelem, který by měl být pozorně prostudován. Stačí přečíst si to, co napsal Liberovici (a každé své tvrzení doložil hudebním dokladem) o tom, jak celé série písniček skoro doslovně opakují původní schéma: jeden vzor střídá druhý a jedna písnička kopíruje druhou řetězovitě, málem jako by šlo o jakousi stylistickou nevyhnutelnost, shodně s pohyby trhu, mimo vůli jednotlivců. A vůbec nezáleží na tom, na což bychom rádi Liberovicího upozornili, zdali ten, koho si berou za vzor, je nebo není podvodníček, který se pokouší parazitovat na cizí písničce tak, že opakuje její parametry, protože ve skutečnosti se totiž věci mají tak, že tam, kde formule nahrazuje formu, se úspěch dostaví jedině tehdy, když se parametry zopakují, a jedním z charakteristických rysů konzumního produktu je to, že nás baví, aniž by nám objevil něco nového, *že nám jen potvrdí, co jsme už věděli a nač jsme úzkostně čekali, až nám to bude zopakováno, a co nás jediné baví.*

Našel by se divák, abychom přešli na jiné pole, který věnuje pozornost detektivnímu mechanismu reklamních scének s inspektorem Rockem? Tento mechanismus je po každé jiný, ale to nás nezajímá, jde nám jedině o okamžik, kdy po podbízivé větě „vy se ale přece nikdy nemýlíte“ herec smekne slamák, odkryje pleš a pronese osudová slova „ale kde, jednou jsem se zmýlil“, atakdále. Teprve v tomto okamžiku se nám výjev začne zamlouvat a usmějeme se jako dítě, když poslouchá pohádku, kterou už zná. Je to mechanismus, na kterém je založena detektivka

s fixním hrdinou, nebo komiks, prostoduchý příběh a také elementární hudební forma, jakou je tam-tam. Liberoviciho analýza dokazuje, že v konzumní písničce veškerá administrace potěšení se zakládá právě na této mechanice a že plagiát tudíž není žádný zločin, ale naopak ten nejdokonalejší pedagogický akt homogenizace kolektivního vkusu a jeho sklerotizace v jednu provždy daných a neměnných požadavcích, do nichž je jakákoliv novinka zaváděna opatrně a postupně, v malých dávkách, aby v zákazníkovi vzbudila zájem a přitom nenarušila jeho lenost.

Tyto výzkumy nám přinášejí jakýsi rentgenový snímek neosobních intencí, na nichž je vybudován písničkový průmysl, jakousi mapu společenského podvědomí, jímž jsou mravy a obyčeje, na němž se zakládá systém lidských vztahů, do něhož nám analýza písničky dovolí nahlédnout. Před námi už jiní analyzovali sémantické červotoče, kteří způsobují, že mluvíme-li, jsme vlastně *mluveni* formulami jazyka a jeho syntaktickou strukturou (není to náhoda, že tak významný znalec *General Semantics*, jakým je Hayakawa, věnoval pronikavou studii, o níž se zmiňuje i Jona, konzumní písničce v Americe), a jiní před námi už analyzovali „mytologie“, jimiž je naše psychologické a společenské chování skrz naskrz protkané. V tomto ohledu je kniha Straniera, Liberoviciho, Jony a De Marii přínosná, i když v ní rozhořčení moralisty občas nabude vrchu nad odstupem analyzátorů, který by na roli popravčího bohatě stačil.

### *Písnička „odlišná“*

Bylo by však mylné domnívat se, že tato kniha je výrazem naprosté nedůvěry vůči „písničce“, neboli vůči hudbě, co není „vážná“ (koncertní, nebo experimentální)

a obecně vůči hudbě „aplikované“, zábavné, únikové, hravé a odpočinkové. Není totiž vůbec třeba, aby zábava a únik, hra a osvěžení byly synonymem nezodpovědnosti, ztráty postoje, bezzásadovosti a povrchnosti. Je třeba autorům knihy poděkovat nejen za tento postoj, ale i za to, že jsou iniciátory hnutí za obnovu lehké hudby a obdivovatelé jedné z jejích tradic, která jinde (díky básnický hodnotným textům a důstojným a originálním melodiím) dosáhla vysoké úrovně. Společně s dalšími založili hnutí nazvané *Cantacronache*. Členové komponovali melodie a o texty požádali autory jako Calvino nebo Fortini, vrátili se s léty k už odeznělému partyzánskému folklóru a pokusili se i o písničky polemické (řekli bychom *antikonzformistické*, kdyby se tohoto projektu už nezmocnilo snobství a nezredukovalo jej, jak se to bohužel stává všem avantgardním textům, na pouhou formuli). V době, kdy vydali první desky a vystavili se riziku živého poslechu při lidových slavnostech, v Itálii existovaly jen ojedinělé pokusy, „případ Fo“, „případ Vanoniová“ a rovněž Roberto Leydi trpělivě vyhledával zapomenutý lidový folklór (anarchistický, probuzenecký, partyzánský a proletářský) a konečné podoby nabýval „případ Bertiová“. To všechno ale právě byly jen ojedinělé případy.

Těžko říci, zdali se jejich hnutí stalo jakýmsi katalyzátorem, nebo spíše základem, z něhož ve spojení s dalšími prvky vznikl celý proud a ten postupně prakticky vyloučil zakořeněné hudební návyky. Dnes, po sedmi nebo osmi letech, konečně existuje skupina textařů, hudebníků a zpěváků, *kteří dělají písničky jinak než ostatní*. V televizi v pravidelném pořadu zpěváka Gabera se už také objevili zpěváci, co „nekřičí“ a přitom se odříkají toho, co lidé velice často považují za melodii, a podle všeho odmítají i rytmus, pokud se tím rozumí jen to, co předvádí Celentano, zpívají zkrátka písničky, kde slova něco zname-

nají a *nutí k poslechu*. Nejsou to slova, která by mluvila jen o lásce, týkají se spousty jiných věcí, a pokud se o lásce sem tam zmíní, nejde o abstraktní formuli, ve které není k poznání místo ani doba, ale mají své konkrétní pozadí, třeba bašty u milánské Římské brány nebo smutná a něžná nedělní odpoledne na milánské periferii. Dalo by se možná dokonce říci, že tento proud, vycházející z politické satiry a z maličko snobské exhumace písniček z podsvětí, na jedné straně nabídl publiku píseň s občanskou tematikou, vybavenou opravdovým historickým vědomím, a na druhé straně se vrátil k milostné písničce, kterou jsme už jinde označili za „angažovanou neodekadenci“. Takové jsou například písničky zpěvačky Margot, která určitě ne náhodou našla své posluchače hlavně v dělnických čtvrtích v Piemontu. Založila novou a opravdovější polohu *úniku s pomocí písničky*.

Těžko říci, čeho se od tohoto proudu ještě dočkáme, určitě tu však dochází k obnově dávného obyčeje, který znova zapouští kořeny v lidových vrstvách. Všechno však teprve začalo, a výsledků se určitě dočkáme.

### *Návrh výzkumu*

Pokud bychom si však hodlali v rámci společnosti, kde probíhá kulturní operace, počínat zodpovědněji, museli bychom mít na paměti třetí vrstvu problémů, kterou tato kniha sice naznačuje, ale neřeší.

Zatím jsme brali v úvahu pouze dvě operativní možnosti: na jedné straně eticko-politickou analýzu záporných proudů v oblasti konzumní písničky a na druhé rešerše v oblasti „jiných písniček“, zatím ve stavu pokusu. Analýza záporných proudů vyjasňuje některá nedorozumění, demystifikuje nebezpečné návyky a ukazuje nám, jaké pa-

ternalistické pasti hrozí kolektivní senzibilitě. „Jiná“ písnička si hledá alternativní cesty. Jak jimi ale prochází? Bohužel stále ještě ve „vzdělané“ rovině (za „vzdělaný“ považují způsob chápání hodnot založený na humanistické kulturní tradici, v níž jsme sice vyrostli, která nám však neposkytuje přiměřené nástroje, jimiž bychom dokázali řešit problémy související s existencí kolektivity mnohem širší a diferencovanější, než byla ta, k níž se obracela původní humanistická kultura, jež si vypracovává, skoro vždycky scestně, své vlastní škály hodnot). Nový typ písničky, o němž jsme se tu zmínili, se polemicky zaměřil proti gastronomické melodii a hledal si nové způsoby tvorby nejen ve folklorní, ale dokonce i v chrámové hudbě, vypracoval si „mluvené texty“, které zdůrazňují obsah a nesnaží se přitom čtenářovu pozornost cele upoutat primitivním rytmem, ale spíš nezvyklými postupy, pojmy a návrhy. Znamená to, že při poslechu je třeba se soustředit, zatímco obvyklá konzumní písnička se poslouchá *při práci na něčem jiném*, neboli slouží jako pozadí. „Jiná“ písnička si vyžaduje respekt a zájem.

V Itálii taková písnička (například oproti Francii) scházela a učinit z ní milou nezbytnost, to je jistě záslužná věc, jenže písnička, která si vyžaduje respekt a pozornost, stále ještě, i když v konzumní rovině, v podstatě představuje „vzdělanou“ opci. Je to zatím jen první stupínek na cestě k další výchově ke vkusu a inteligenci, to znamená k zážitkům mnohem strmějším a složitějším. Je to sice stupínek velice důležitý, žádné řešení problémů hudebního konzumu však určitě nepřináší.

Zmínili jsme se o hudbě „aplikované“, únikové a zábavné, a mluvili jsme i o tendenci (existující i v tom nejvzdělanějším z nás), která nás má k tomu, že při odpočinku a uvolnění se elementární výzva k rytmu, který už známe, ke hře, která se opakuje, k žertu nebo narativnímu

modelu nezaloženému na nepředvídatelnosti ukazuje být pro vyvážený duševní život něčím neodmyslitelným. Slyšet inspektora Rocka, jak opakuje svou závěrečnou větu, pískat si každý den ráno stejnou melodii, nebo si přečíst jeden „strip“ komiksu *Jiggs and Maggie* (který se mění jen zvenčí, jinak je stejný), to ještě neznamená konec senzibility a ztrátu inteligence, ale naopak provoz čehosi zdravého a normálního. *Pokud jde o chvíli, okamžik odpočinku.* Drama masové kultury je v tom, že model okamžiku se mění v normu, potlačí jakoukoliv jinou intelektuální zkušenost a vyvolá dřimotu osobitosti, popření problémů, konformismus postojů a pasivní extázi, jak si ji vyžaduje paternalistická pedagogika produkující adaptované poddané. Uvést v pochybnost *antropologickou situaci, v níž se občasný únik stane normou*, to je jedna věc, a sice potřebná, považovat však za radikálně zápornou mechaniku občasného úniku, to je věc jiná, a ta se může stát nebezpečným příkladem intelektualistické a aristokratické *ybris* (velice ochotně předváděné na veřejnosti, neboť v soukromí se zatvrzelý moralista často stává oddaným ctitelem právě těch úniků, které na veřejnosti odmítá).

Skutečnost, že konzumní písnička mě dokáže přivábit neodolatelnou agogikou rytmu, který ovládne a dávkuje mé reflexy, může představovat něco, oč usiluje každá zdravá společnost, a sice zcela normální možnost, jak řešit nejrůznější tenze. A to je jen jeden případ z mnoha. Tím se nám však už začíná profilovat první linie průzkumu, který by v mechanismu masové kultury hledal bezprostřední a vitální hodnoty, které by v jiném kontextu mohly být považovány za pozitivní.

Nejde však jen o to. Extáze, emotivní fascinace standardního posluchače písniček, vyvolaná „gastronomickým“ apelem, který se nám samozřejmě moc nezdá, může totiž pro dotyčného posluchače být jedinou možností,

poskytnutou v rámci určitého pole požadavků, v němž mu „kultura vzdělaná“ žádnou alternativu neposkytuje. Stálo by za to pořídit (při nejmenším) popis toho, co „naivní“ uživatel cítí při poslechu desky komerčního „slavíka“, který je zrovna v módě, a převést jej do technické terminologie, možná by se kupodivu přišlo na to, že jde přesně o týž typ emoce, kterou zakusil i uživatel „vzdělaný“ při konzumování produktu „vzdělaného“ a kterou by sám označil „za lyrickou emoci“, emotivní intuici jakési totality. Takováto analýza by možná otevřela cestu k diskusi, jež by umožnila jak lepší chápání hodnot užívaných subjektem „naivním“, tak vyhodnocení kategoriální nepřiměřenosti „vzdělané“ definice vzhledem ke „vzdělanému“ produktu (čímž by byla uvedena v pochybnost spousta estetiky). Aniz bychom se však pokoušeli vkročit na tato nebezpečná území, rádi bychom pouze naznačili jakousi imaginární zkušenost, z níž by pak mohly vyjít pracovní hypotézy a důslednější metodologické postupy, s jejichž pomocí by se pak mohlo přistoupit ke konkrétním, reálným experimentům na statistické úrovni.

Považujme za model „naivního“ uživatele konzumenta nepodmíněného „vzdělanými“ intelektuálními předsudky, dělníka nebo drobného měšťáka. Metodologicky korektní výzkum by pochopitelně musel probíhat v několika společenských a psychologických vrstvách, aby bylo možno například ověřit, do jaké míry se různé společenské vrstvy od sebe v použití produktů masové kultury liší (máme totiž důvodné podezření, že trvalé používání masové kultury při pedagogice společnosti už samo o sobě vytváří nebezpečný psychologický interklasismus, který v rovině vkusu představuje přesně to, co v rovině politických mravů bezzásadovost, jinými slovy řečeno jde jen o jinou podobu pokušení, které v neokapitalistické společnosti předkládá politickému vědomí mýtus fiátka a televizoru).



Uvažujme „naivního“ konzumenta na základě modelů možných odpovědí na otázku, co zakouší při poslechu určité písničky. Pro vypracování modelů možných odpovědí bylo by i zde třeba vycházet z domněnky o možných funkcích uměleckého produktu (výraz „umělecký“ tu chápeme v co nejširším slova smyslu). Charles Lalo například vymezil pět možných funkcí umění:

1. *Funkce odvádění pozornosti* (umění jako hra, popud k rozptýlení, odpočinek, „přepych“);

2. *Funkce katarzní* (umění jako násilné vyvolávání dojmů s následným uvolněním, poklesem nervového napětí, anebo, v širší poloze, vyvolávání citových a intelektuálních krizí);

3. *Funkce technická* (umění jako návrh technicko-formálních situací, které je třeba jako takové užívat, hodnocených podle kritérií dovednosti, adaptability, organičnosti atp.);

4. *Funkce idealizační* (umění jako sublimace našich citů a problémů a tudíž jako druh „vyšší“ únikovosti, pokud tuto definici přijmeme, před jejich bezprostředním dopadem);

5. *Funkce zesílení nebo zdvojení* (umění jako zintenzívnění problémů nebo emocí každodenního života, buď aby tím byly ozřejmeny, nebo aby pro nás brát je v úvahu, nebo mít na nich účast, bylo nevyhnutelné, nebo aspoň důležité).

Tohoto modelu nyní použijme na možné reakce našeho „naivního“ subjektu vůči písničce.

1) Mohla by mu připadat jako popud k uvolnění a k odpočinku, jako záminka k tomu, aby zapomněl na problémy každodenního života, zkrátka šlo by o velice normální reakci, kterou by konzumní hudbě přisoudil asi každý z nás.

2) Nebo by mu mohla připadat jako pole psychofyzic-

kých stimulů, které uvádí do pohybu síly různé povahy a koordinuje je podle zákonů metodického, harmonického či rytmického *patternu*, který celý proces podmiňuje. Stačí se však zamyslet a bude nám jasné, že jde o typ užití, k němuž dochází v minimální rovině, když čteme, píšeme, nebo prostě „děláme něco jiného“, nebo o vybití potlačných tendencí, dejme tomu pustíme-li si naplno twist: tady jde stále ještě o funkci, kterou ve starověku měla hudba coby lék na vášně, a nikdo nikdy nezapochoval o tom, že celá řada podobných rituálů (dionýské slavnosti) odpovídá hluboce zakořeněným požadavkům společenského korpusu; v současné společnosti má obdobnou funkci sport, a to pozitivní, je-li provozován, a pomýlenou, je-li jen sledován, když jej provozují jiní, jak se to děje na fotbalových stadiónech, i když i zde by se proti znepokojivému zjištění, že početné lidské skupiny si z této nedělní katarze dělají smysl života, a to, co původně mělo být očištnou lázní, přetvářejí na obsedantní princip, dalo postavit nepopiratelné svědectví těch, kdož tvrdí, že i v těchto praktikách, jsou-li vhodně dávkovány, je obsažena možnost uvolnění, kterou by jim nikdo s dobrým svědomím nemohl upřít, jestliže v každodenním životě jinak prokazují intelektuální rovnováhu.

3) Písnička by mu mohla připadat jako technický objekt, který je třeba hodnotit podle jeho konstrukčních hodnot, čímž by se z ní stal popud k provozování estetické kritiky, která by se neměla podceňovat, i když je velice elementární. V tomto ohledu by bylo zajímavé dozvědět se, nakolik jsou rytmické a hlasové objevy produktu a jeho melodická a harmonická řešení jako taková pocíťována a vnímána, tedy vlastně podvědomě užívána coby stimuly vyžadující si katarzní odpověď. Bylo by zajímavé vyhodnotit, nakolik tento faktor ovlivňuje úspěch nových tendencí v oblasti písniček (třeba „křiklounů“ oproti zpěv-

kům melodickým) a nakolik jsou takováto hodnocení v obecném kontextu celkové odpovědi na písničku uvažovanou jako stimul skutečně platná.

4) Písnička by mohla být chápána jako idealizace velkých témat lásky nebo vášně. V tom případě bychom před sebou měli typ reakce mnohem méněcennější a výrazněji „naivní“, nebylo by však marné zjistit, nakolik tento faktor v určité společenské skupině nebo psychologické kategorii působí a do jaké míry převládá nad faktory ostatními.

5) Právě tak by písnička mohla být užívána jako privilegovaný okamžik, v němž životní problémy nabývají na síle, získávají tvar a stávají se předmětem vášnivého zájmu. V případě 4 by pak písnička představovala narkotický prvek, schopný díky řešení spočívajícímu v elementárním mysticismu fiktivně zredukovat reálné tenze, zatímco v případě 5 by se písnička stala excitantem schopným v zlenivělé senzibilitě vyvolat jinak nerealizovatelné emoce (případ 5 by tudíž zahrnoval i excitace povahy erotické).

Považujeme-li za samozřejmé, že odpovědi by pravděpodobně nesměřovaly pouze k jednomu řešení, ale navrhovaly by různé formy dávkování ve všech možných uživatelských reakcích, pak můžeme klidně předpokládat, že odpovědi typu 1, 2 a 3 by poukazovaly na přítomnost strukturálních prvků (ve zkoumané písničce) a schémat reakce (v subjektu), které by při vhodné instrumentalizaci a kritickém zhodnocení mohly stále ještě představovat nezanedbatelnou pozitivní hodnotu.

Odpovědi typu 4 a 5 by pravděpodobně odhalily postoje nevhodné, zároveň by však předložily docela jiný problém: jelikož idealizace a intenzifikace mohou v dílech, která obvykle považujeme za vysoce „umělecká“ (Božská komedie nebo Pátá, Madame Bovaryová nebo Guernica),

představovat prvky kladné, odpověď zpovídaného subjektu by otevřela cestu k strukturálnímu výzkumu, který by odhalil podmínky, díky nimž zmíněná díla jsou s to vyvolat reakce úplně stejně katalogizovatelné, aniž by přitom vyvolávaly efekt narkózy nebo pouhé excitace. Jedná se tu zcela jasně o starý známý problém „čistoty“ uměleckého díla, srovnání s produktem nižší kvality by však na jedné straně objasnilo jeho strukturální mechanismus a na druhé by nám umožnilo položit si otázku, zdali v dílech „vyšší kvality“ se vždycky a zcela nutně nachází ona ry-zost a odstup, o nichž se obvykle mluví, nebo zdali jejich užívání neobnáší naopak tytéž prvky, jaké subjekt, jehož jsme se ptali, objevil také v produktu konzumním, a dále do jaké míry se v obou typech produktů tyto prvky společně s ostatními organizují, aby poskytly zcela rozdílné výsledky. Hlavně by se však otevřela cesta k dalšímu problému: analyzované subjekty používají idealizace a intenzifikace povrchně, jak to konzumní produkty umožňují, protože si tento specifický způsob užití samy zvolí, nebo *protože jim současná kultura nenabízí jiné alternativy*, jinými slovy řečeno produkty schopné vyvolávat obdobné reakce způsobem kritičtějším a komplexnějším a přitom vycházet z jim kongeniálních komunikativních bází?

### *Generační mýtus*

A právě tak by zdánlivě analyticko-deskriptivní průzkum, cosi jako burzovní listina schopná zdůvodnit výkvy vkusu v daném historicko-sociologickém kontextu, mohl otevřít mnohem hlubší kritické perspektivy pro diagnózu systému. Nazírat produkty masové kultury jako industrializovanou odpověď na reálné požadavky nám umožní dotknout se přímo hmatatelně nedostatku hodnot,

přesahujícího specifický hudební fakt, a naznačí nám směry, jimiž bychom se měli ubírat, budeme-li chtít modifikovat faktická data s pomocí předběžného nahrazení „modelů chování“ jinými. Přečtěte si anketu Roberta Leydiho v časopise *L'Europeo* z 12. ledna 1964 (vyšla zrovna, když jsme psali tyto stránky, a představuje zajímavou novinářskou anticipaci právě té ankety, kterou bychom rádi realizovali na úrovni složitější a důslednější): skupina mladých lidí z různých sociálních situací v ní odpovídá na otázku, čemu dávají v hudbě přednost.

Převládají odpovědi, které určitou konzumní produkci (Celentano, Rita Pavone, Françoise Hardy) považují par excellence „za svou vlastní“ s tím, že je třeba hájit ji proti nepochopení dospělých. Za vlastní ji považují právě díky tomu, že ji dospělí odmítají. Odpovědi v několika bodech upřesňují, že dotyčné písničky „interpretují naše pocity a naše problémy“ a že v nich není důležitý jen rytmus a melodie, ale i text, a v něm že je důležitá láska (jediné opravdu univerzální téma) pojednaná v rámci adolescentní problematiky. Jedna generace se plně poznává v jedné hudební produkci a nejenomže ji *používá*, ale, a to je důležité, považuje ji za *svůj prapor*, jako předchozí generace považovaly za svůj prapor džez. Akceptování džezu však mimo instinktivní přilnutí k duchu doby obnášelo i jakýsi elementární kulturní projekt, vědomou volbu něčeho, co souviselo s určitými lidovými tradicemi a rytmem soudobého života, s vědomou volbou určité mezinárodní dimenze a s odmítnutím falešného únikového folklóru, který byl totožný s dvacetiletým fašismu a s kulturní politikou „bílých telefonů“. V oblibě adolescentních zpěváků adolescentními posluchači je naopak znát postoj mnohem bezprostřednější, instinktivní volbu toho výrazu „kultury“, který podle nich interpretuje problematiku jejich generace. A to do té míry, že (a to stále ještě zůstá-

váme u Leydiho reportáže) je-li jim položena otázka, jaký vliv mohla mít na jejich volbu reklama a jiná přesvědčovací aktivita písničkového průmyslu, mladí lidé energicky tvrdí, že si vybrali sami a reklamní aktivita že nijak vážně a podstatně jejich postoj neovlivňuje. Jejich energie však nesměruje k řešení problému, ale k jeho odmítnutí coby problému fiktivního, a k jeho vytěsnění.

Panorama se tedy může zdát velice dramatické a mnohoznačné. Na jedné straně tu je, jak dobře víme, neustálé modelování vkusu veřejnosti písničkářským průmyslem, který s pomocí zpěváckých hvězd a jejich zpěvu vytváří modely chování, které jsou nakonec chtě nechtě přijaty, mladí lidé, přesvědčení, že si své vzory vybrali sami na základě vlastního postoje, si totiž vůbec neuvědomují, v jaké míře se postoje individuální formují pod trvalým nátlakem modelů. Na druhé straně je pravda, že společnost, ve které žijí, jim nenabízí žádný jiný zdroj modelů, který by byl stejně energický a naléhavý. A písničkářský průmysl navíc způsobem analyzovaným v řadě anket a průzkumů dokáže vycítit a uspokojit autentické tendence skupin, k nimž se obrací. Z Leydiho reportáže jasně vysvítá, že písničky, které mladí lidé považují za „své“, uspokojují právě ty požadavky *idealizace a intenzifikace* skutečných problémů, o nichž jsme už mluvili.

Vyvstává tu tudíž problém jediného industrializovaného zdroje odpovědí na jisté reálné požadavky, jenže tento zdroj, právě protože je industrializovaný, se nesnaží tyto požadavky uspokojit, ale spíše je v poněkud jiné podobě znova vyvolat. Kruh tím není narušen a situace se nezdá být řešitelná. Klidně si uvalujte žaloby na masovou kulturu, spasíte si tím možná svou duši, ani jeden z mytických cílů, který byste chtěli svým současníkům odebrat, však nenahradíte cílem reálným. Chvalte si dál funkci *ersatzu*, který masová kultura plní, a stanete se spoluviníky trvalé mystifikace.

Jedním z velice příkladných jevů v tomto ohledu, bereme-li ji jako model chování, je zpěvačka Rita Pavone. Její osobnost je dokladem mnohoznačnosti doprovázející jevy, které nás v tomto ohledu zajímají. Odbýt její případ tvrzením, že to je exemplárně záporný důsledek industrializace, by bylo naivní. Vynášet její osobnost, jak to mají ve zvyku intelektuální snobové při veřejných rituálech pořádaných na její oslavu (celí šťastní, že na jeden večer se taky stávají „masoví“, a že jim přitom stačí pronést o ní opovržlivou zmínku, aby se rázem ocitli vysoko nad ní), to ovšem také nikam nevede.

Při svých prvních vystoupeních Rita Pavone budila rozpaky hlavně díky dohadům, kolik jí asi může být let. Skutečné Ritě mohlo být klidně i osmnáct (jak se pak taky zjistilo), ale na pódiu vypadala na třináct až patnáct let. Zájem, který budila, byl od začátku maličko morbidní. Bylo v ní něco, co se nedalo vměstnat do jedné z obvyklých příhrádek. Oč jde, když „křičí“ zpěvačka Mina, to bylo naprosto jasné. Mina byla žena se vším, co k tomu patří, a hudební excitace, kterou vyvolávala, souvisela zcela samozřejmě se sublimovaným zájmem erotickým, v němž nebylo vůbec nic závadného. Moralista by mohl leccos vyčítat mýtu Bardotové, ten se však zcela jasně opírá o normální zájmy i tam, kde se její kouzlo zakládá na maličko kalné necudnosti dospívajícího děvčete, vždyť i necudnost patří mezi projekty matky přírody. Stejně tak je zcela jasný význam mýtu Paula Anky, vynikající krátký film *Lonely Boy* nám podrobně předvedl hysterické reakce, které zpěvák vyvolává jak v davu dospívajících děvčátek, které se na jeho koncert seběhly, tak (v poněkud zdrženlivější podobě) mezi postaršími dámmi v nočním podniku. V obou případech v základu těchto scestných projevů je zcela normální erotická tendence: je docela dobře možné nechat zešilet člověka s pomocí

jeho sexuální touhy, to však ještě neznamená, že by tato touha jako taková byla něco nenormálního. V postavě Rity Pavone se však zrodila vábnička mnohem nejasnější a komplikovanější. Byla to vůbec první hvězda světa písniček, co ještě nedorostla do ženy, ale zároveň už nebyla ani holčička v rozměru obvyklých dětských zpěvácových zázraků. Kouzlo Rity Pavone bylo v tom, že to, co bývá vyhrazeno pedagogice a pojednáním o dětském vývoji, se díky ní najednou stalo podívanou. Problémy vývoje, kdy holčička trpí kvůli tomu, že už není dítě, a zároveň tím, že ještě není žena, zmatky, které se obvykle drží pod pokličkou, protože na ně není hezký pohled, se v její osobě rázem staly něčím veřejným, proměnily se v gesto a v podívanou a chtěly se za každou cenu předvést coby pohledné a půvabné. Když toto děvčátko na jevišti vykročilo k divákům, tak se zdálo, že je chce poprosit, aby jí koupili zmrzlinu, místo toho však začalo pronášet vášnivé věty, neškolený hlas, kterým by měla ze dvora volat na mámu, aby šla k oknu, předával divákům poselství plné vylekané vášně, a obličejík, od něhož divák, když se trochu vzpamatoval, čekal zlomyslné zamrknání, které by mu potvrdilo, že jde o legraci, však nepřestal zastupovat svět dětské prostoty a bílých podkolenek... V Ritě Pavone vůbec poprvé a před celým národem se puberta proměnila v taneček na jevišti a žádala o vstup do encyklopedie erotiky, a nedošlo k tomu na stránkách některé z Nabokovových knih, určených vzdělaným čtenářům, nebo nanejvýš zvědavé mládeži, ale dokonce v masové úrovni a s posvěcením státní televize, a tudíž za souhlasu veřejnosti.

Rita Pavone by se bývala mohla stát výchozím bodem celé série navzájem propojených mytických projekcí, symbolem nevinnosti a zkaženosti zároveň, mohla dokonce vzbuzovat představy nevinné oběti, jakou byli *compra-*



*chicos*, o nichž píše Victor Hugo, jejichž tvář byla hned po narození znetvořena, aby mohli být jako zrůdy předváděni na tržištích. Kdyby se však její věk pro veřejnost zastavil na domnělých třinácti letech, aby přitahovala a vábila různé „zvědavce“, o veškerou přitažlivost by naopak přišla. Masová kultura totiž usiluje ze všech sil o „průměrnost“ a k jejímu vytváření používá jakési mechanické morálky, jejímž jménem odvrhne všechno, co je abnormální, a upírá se výlučně k „normálnosti“, která nikomu nevadí.

Tak se také v mytologické matrice lehkého kulturního průmyslu věk Rity Pavone okamžitě ustálil na osmnácti letech. Představení, při němž se dočasně rozloučila s jevištěm, neslo název „Mít osmnáct let, to není jen tak“. Automaticky, díky schopnosti trhu obnovit porušenou vnitřní rovnováhu, si Rita Pavone našla jako postava svou cestu a stala se emblémem jedné generace, exemplárním modelem dospívání v národní rovině, která z osmnácti let dělá bod, kolem něhož se otáčejí problémy mládeže o něco starší i o něco mladší. Tak se z případu klinického, jímž se mohla stát, proměnila v Ideální Normu a konstitovala se coby Mýtus. Jakožto mýtus však opravdu ztělesňuje problémy svých *fans*: obavy z neopětované lásky, rozmrzelost z překážek lásce kladených (situace, v jaké se ocitli Romeo a Julie, ztrácí legendární dimenzi, protože jinak by nemohla na mladé lidi působit zblízka, a stává se z ní letmé setkání, když se jde rodičům pro pivo k večeři), nutnost volit mezi tancem gymnastickým, který má společenskou funkci, a tancem v těsném objetí na jednom místě, který má funkci eroticou (zároveň je však odmítnutím erotiky jako takové a stává se volbou určité osoby a očividným prohlášením morálky, snahy odlišit se od obecné nemorálnosti dospělých). Což znamená, že tu je všech pět hypotetizovaných

požadavků a také jejich splnění: *Idealizace a intenzifikace* každodenního života, *katarzní otřes* vyvolaný zpěvem, co je spíš křik, *technická kvalita* nového zpěváckého diklátu, a jako taková taky ceněná, *únik* ze světa vybudovaného dospělými do světa vyhrazeného dospívání, vybudovaného zpěvačkou: písnička a zpěvačka se nestávají Mýtem náhodou, ale díky tomu, že odpovídají všemu, co od nich publikum očekává.

Rozpor je však právě v tom, že tomu odpovídají naprosto dokonale jen a jen díky tomu, že současně plní naplánovaný úkol, o jehož existenci mladí uživatelé nemají tušení: *Mýtus Pavone má za úkol postarat se o to, aby problémy spojené s dospíváním zůstávaly ve všeobecné poloze*. S pomocí mystifikace realizované mýtem zůstává dospívání klasifikací čistě biologickou a není konfrontováno s historickými podmínkami světa, v němž dotyčný adolescent žije.

Přečteme-li si odpovědi mladých lidí na různé otázky v *Almanacco Bompiani* 1961, zjistíme, že vize dospívání jako biologické třídy odmítající jakoukoliv spoluzodpovědnost za svět, v němž mladí lidé žijí, který je podle nich *dán* dospělými a jemuž se brání a kladou odpor s pomocí programů a manévrů využívajících k protestu struktur vybudovaných právě dospělými, aniž by se vůbec pokusili nahradit je strukturami vlastními, je vizí kupodivu velice akcentovanou. O této dehistorizaci problémů svědčí právě jeden z posledních úspěchů Rity Pavone (hlavně ve Francii), písnička *Dejte mi kladivo*. Dá se na ni taky tančit a prezentuje se jako výraz vyzývavého mladistvého anarchismu, programový postoj obrácený *proti* čemusi, v čem není důležité to *così*, ale energie do protestu vložená.

Písnička je ve skutečnosti rytmickou standardizací (jak k tomu dochází, to na jiných textech vysvětluje

právě Liberovici) americké protestní politické písně *If I had a hammer*, v níž je polemika mnohem otevřenější a protest míří na reálné historické cíle. Kladívko z původní verze je kladívkem soudcovským: „Kdybych měl v ruce soudcovské kladívko – pořádně bych s ním uhodil – aby bylo všem jasné, jaké nebezpečí nám hrozí.“ Jejím autorem je Pete Seeger, který si svými písníčkami vysloužil odsouzení Komisí pro neamerickou činnost. Rita Pavone by naopak ráda měla kladívko, aby 1) s ním vzala přes hlavu „tu ošklívavou holku“, co na večírku k sobě přitahuje pozornost všech kluků, 2) s ním natloukla všem, co tlumí světla a při tanci se k sobě tisknou, 3) rozbila na kusy telefon, protože jí matka za chvíli zavolá, že je pozdě a že už musí domů. A máme tu mýtus jako na dlani, jak z poselství, vybaveného svým vlastním významem, je převzata a využita jeho povrchní konfigurace a vybavena poselstvím druhořadým, zploštělým do útěšné funkce, která jako by odpovídala podvědomému požadavku po klidu. Mýtus, jak říká Roland Barthes, je vždycky napravo.

Bude vůbec někdy možné zahájit v oblasti konzumní hudby kulturní operaci a dosáhnout toho, aby nový angažovaný postoj, jak se projevil v „jiných“ písničkách, se konečně prosadil a aby přitom ale počítal s tím, že určité hluboce zakořeněné požadavky po svém vyslovuje i ta nejbanálnější úniková písnička?

Nebo „jiná“ písnička bude jiná do té míry, v jaké se vzdá populárnosti a odmítne industriální cirkulaci? Mají se věci tak, že v kontextu, v němž žijeme, nemůže písnička, která se chce industrializovat, jít jinudy než cestami mystifikujícího Mýtu, který produkuje zcela fiktivní požadavky?

A i kdyby tomu tak bylo a kdyby řešení problému jisté masové kultury nijak nesouviselo s prosazováním no-

---

vých kulturních forem v daném kontextu, ale s jeho radikální proměnou, která by stávajícím formám poskytla nový smysl, pak stále hlubší analýza postojů a chování při užívání konzumního uměleckého produktu by mohla jedi- ně přispět k objasnění a pochopení prostředí, v němž se pohybujeme.

# Hudba a přístroj

Dělat „kulturního moralistu“ z povolání, to vždycky bylo a dosud je řemeslo ze všech nejsnadnější. Kulturní moralista je člověk, který umí velice inteligentně objevit a rozlišit nové etické, sociologické a estetické jevy, jakmile však má tuto operaci jednou za sebou, odmítá ze všech sil plnit povinnost mnohem riskantnější, nesnaží se už tyto jevy dále analyzovat, pochopit jejich příčiny a dlouhodobé důsledky a s touž inteligencí a bystrostí, kterou uplatnil předtím, jim začne coby zástupce domnělého „humanismu“ dávat různé nálepky a zařazovat je mezi záporné výsledky vědecko-fantastické masifikující společnosti.

Je velice snadné potkat kulturního moralistu ochotného naříkat si na prodej a konzum „hudby vyráběné přístroji“, nebo „hudebních konzerv“, desek, rozhlasových přijímačů, magnetofonů a zbrusu nových systémů technické reprodukce zvuku, jako jsou přístroje založené na Martenotových vlnách, elektronické generátory frekvencí, různé filtry atp.

Na tyto nářky by se dalo odpovědět tím, že veškerá hudba až na produkci vokální byla odedávna produkována s pomocí přístrojů, co vlastně je taková flétna, trubka nebo ještě lépe housle, ne-li nástroje schopné vydávat zvuky jen tehdy, obsluhuje-li je „technik?“ Jistě, mezi uživatelem nástroje a nástrojem jako takovým vzniká málem organický vztah, díky němuž například houslista „myslí“ a „cítí“ skrze svůj nástroj, proměňuje jej v součást svého těla, nikdo však zatím nedokázal, že tento „organický“

vztah se vytváří pouze tehdy, uchovává-li si dotyčný nástroj svůj manuální charakter, aby se mohl ztotožnit s tělem toho, kdo na něj hraje. Tak třeba klavír je přístroj velice složitý, spojení mezi klávesnicí, která je ve fyzickém kontaktu s interpretem, a skutečným zdrojem zvuku je zprostředkováno složitým systémem převodů, který jedinečnou technikou, jakým je ladič, dokáže uvést do patřičného stavu.

Můžeme tudíž uzavřít tím, že to není složitost zařízení, co ovlivňuje možnost „polidštění“ toho či onoho nástroje, a že je tudíž docela dobře možné představit si hudebníka, který komponuje sled tónů vyráběných a montovaných s pomocí elektronických nástrojů a zařízení a který přitom zná povahu tohoto svého nástroje tak dokonale, že se před jeho panely chová jako klavírista nad klávesnicí.

Jinými slovy řečeno, právě v míře, v jaké umělec (a nezáleží na tom, je-li to skladatel, nebo interpret) zná materiál, s nímž pracuje, a nástroj, s jehož pomocí na ní pracuje, výsledek jeho počínání může být ovlivněn jeho představivostí, i když použije technicko-vědecké mediace v různém stupni složitosti, jako je tomu například, aniž by se nad tím někdo pohoršil, v případě architekta, který přece vůbec nemodeluje láskyplně vlastníma rukama budovu, již staví, jak by to dělal sochař s hroudou hlíny, ale řídí její růst s pomocí „plánů“ a „projektů“, které na pohled vypadají jako nezáživná schémata, umění jako takovému velice vzdálená. A totéž se děje v případě filmového režiséra, který, má-li dorazit ke konkrétní realizaci projektovaného filmu, musí projít celou řadou složitých mechanických a organizačních operací. Závěr tedy může být jedinečným takový (a platí i pro „hudbu vyráběnou s pomocí strojů či přístrojů“), že každá forma umění je provozována na určité „fyzické materií“ s použitím určité „techniky“, a složitost této techniky že nemá vliv na „lidské“ faktory, které provoz umění ovládají, pouze je má k tomu, aby se

různými způsoby projevíly, a že nakonec jako odpor kladený kamenem napovídá sochaři formu, kterou má vymyslet, tak odpor kladený jakýmkoliv jiným technickým prostředkem nemusí nutně zničit umělcovu představivost, ale naopak ji vyprovokovat a vést novými směry.<sup>1</sup>

Znamená to tedy, že příchod „hudby vyráběné přístroji“ nevytváří žádné nové filozofické nebo estetické problémy, ale spíš předkládá řadu problémů sociologických, psychologických a kritických, jiných pro *hudbu reprodukovanou* a jiných pro *hudbu vyráběnou s pomocí přístrojů*.

### *Hudba reprodukováná*

Příchod reprodukové hudby výrazně změnil podmínky konzumování a produkce, a sice zhruba v tomtéž rozsahu, v jakém tisk změnil podmínky čtení a produkce literatury. Kvantitativní změna byla v obou případech tak značná, že vyvolala kvalitativní efekty.

Možnost „konzervovat“ hudbu nevznikla teprve v minulém století zároveň s hracími strojky, kolovrátky na kliku a fonolami, ale mnohem dříve. Byly to však spíš mechanické hračky a kuriozity a nebyly dostatečně rozšířeny.

Sociologický problém v této záležitosti vzniká, teprve když se v souvislosti s vynálezem desky a gramofonu a s průmyslovou výrobou těchto nástrojů a s růstem jejich ekonomické dosažitelnosti konzumování reprodukové hudby stává masovou záležitostí. Deska zpočátku nabízí hudbu nižší kvality než hudba provozovaná přímo, postupně se však technicky zlepšuje a s příchodem *long play*

<sup>1</sup> Celý problém můžeme i v tomto případě svést do rámce „materie umění“, o níž už všechno podstatné řekl Luigi Pareyson.

a přístrojů *high fidelity* konečně dokáže poskytnout ideální podmínky poslechu.

Za tohoto stavu věcí, v situaci, jaká je dnes, můžeme zaznamenat řadu důsledků, které by bylo těžko definovat vcelku jako jenom kladné, nebo jenom záporné. Týkají se obecně nejen desky jako takové, ale i rozhlasového vysílání a reprodukované hudby.

1) *Gramofonová deska odrazuje od hudebního diletantství.* Postupně mizí malá společenství amatérů, kteří se scházeli třeba u tria nebo kvarteta (pár jich ještě zbylo v severských zemích a v Anglii, kde se scházejí na svých *festivalech*, proslulý je třeba festival dartingtonský). Soukromý hudebník nebo slečna z dobré rodiny, která si doma hraje na klavír, jsou dnes na vymření. Následkem toho mizí i hodiny klavíru nebo houslí, do kterých rodiče nutili děti a které přivedly na svět celé generace zakřiknutých mladých houslistů a typickou figuru nešťastné pianistky, jak ji mistrovsky zobrazil Mc Manus v postavě Maggie ve svém komiksu. Lidé „poslouchají“ reprodukovanou hudbu a odnaučují se hudbu „produkovat“, hudbu však není možné skrz na skrz pochopit, pokud ji jenom posloucháme, musíme ji do jisté míry provozovat. Odchod amatéra ze scény znamená v podstatě kulturní ztrátu a omezuje potenciální líheň hudební produkce. Mladík provozující džez ve studentském orchestru, to je jen jedna z forem jeho návratu, v mnoha případech sice platná, určitě však velice omezená. Zatímco se zvedá úroveň kultury a mizí analfabetismus, zmenšuje se počet osob, které umějí číst hudbu. Tomuto ochuzení může zabránit jedině školní výchova, která by brala ohled na novou situaci, vytvořenou šířením gramofonových desek.

2) Coby pozitivní odezva *šíření desek odrazuje od veřejného vystupování hudební komplexy nízké úrovně* a odnímá důvod k existenci symfonickým orchestrům a oper-



ním společnostem, které cestovaly po venkově, a jestliže na jedné straně konaly důležitou „informativní“ funkci, na druhé zase šířily nekvalitní interpretace. Gramofonová deska je v jejich informativní funkci intenzivnějším a dalekosáhlejším způsobem zastoupí a navíc nabízí interpretace na mnohem vyšší úrovni. Pole konzumu se tím zužuje na přímé interpretace dobrých interpretů a na jejich reprodukci a prodej.

3) Přitom ovšem ve své popularizační roli *deska šíří pouze repertoár komerčně univerzální a do určité míry podporuje kulturní lenost a nedůvěru vůči nezvyklé hudbě*. Zatímco živě provozovaný koncert může do svého programu propašovat i hudbu „nesnadnou“ a vnutit ji publiku, deska se prodává, a prodává se jen to, „co se už líbí“. Tyto meze může poněkud rozšířit rozhlasová hudební politika, hudební program v rozhlase je na tom v tomto ohledu totiž zhruba stejně jako živý koncert.

4) Nicméně deska díky svému rozšíření a třeba i určitému snobismu *uvádí do hudby a do jejího ocenění obrovské lidské skupiny, které dosud žily na okraji koncertní civilizace*. Osoby, které by si dříve nemohly poslechnout Beethovenovu symfonii pod taktovkou velkého dirigenta, mají dnes k dispozici desku, a ta je může pohnout k tomu, aby si tutéž hudbu šly poslechnout do koncertní síně. Nebylo by správné tento fakt podceňovat.

5) V tomto místě vzniká problém, zdali naprostá dostupnost výrobku, ať už je to deska, nebo rozhlasový přijímač, tím, že odstraní námahu, kterou si posluchač musel hudbu „zasloužit“ (ať už ji sám provozoval, nebo se musel vypravit do koncertního sálu a psychologicky se na poslech připravit), *vlastně nijak nezploštuje vnímavost a z hudby, která by měla být předmětem záměrného „poslechu“, nečiní pouhou zvukovou kulisu „vnímanou“ jako obvyklý doprovod každodenní činnosti v domácnosti, čte-*

ní, jídla, rozhovoru nebo milostného výjevu. Možnost milovat se na „pozadí“ hudby pro smyčce, kdysi vyhrazená pouze některým necudným monarchům, je dnes v dosahu každého maloměšťáckého estéta. Připočteme-li k desce rozhlasové vysílání, nebo typický zdroj hudebního pozadí, jakým je rozhlas po drátě, musíme připustit, že jde o problém závažný a v historii vkusu a mravů nový. A jestliže následky mohou být omezené v případě hudby „vážné“, panorama se výrazně mění, přejdeme-li k hudbě lehké.

6) Na poli lehké hudby – aniž bychom si kladli otázku estetické hodnoty tohoto produktu – *deska, rozhlas, rozhlas po drátě a hrací skříně obstarávají dnešnímu člověku jakési hudební „continuum“, v němž žije celý den.* Budíček, jídlo, práce, nákupy v obchodních domech, zábava, cestování vozem, milování, výlety do přírody, chvilka před usnutím, to všechno probíhá ve „zvukovém akváriu“, v němž hudba není konzumována jako hudba, ale jako „hluk“. Tento hluk se stal pro současného člověka do té míry neodmyslitelným, že teprve po několika generacích si budeme moci ověřit jeho následky na stavu nervové struktury lidstva.<sup>2</sup>

7) *Šíření lehké hudby přispívá k univerzalizaci vkusu,* všechny národy konzumují jeden a týž druh hudby. Znamená to konec autonomních hudebních civilizací.

8) V důsledku toho, pokud je k dispozici reprodukováná hudba na dobré interpretační úrovni, *ustává funkce lidové hudby jakožto autochtonní produkce hudby konzumní.* Jak-

<sup>2</sup> O podivné situaci v erotickém vztahu, kdy i při vrcholu pohlavního spojení dominuje přítomnost kohosi „třetího“, jímž je rozhlasový přijímač nebo prostě hudební kulisa, ať už přichází odkudkoliv, napsal velice hezky Günther Anders v knize *Člověk je zastaralý*, Milán, Mondadori 1964, str. 112–114. Až na to, že konstatování faktu, který je nepochybně zářejší, vyvolává v autorovi neurotickou reakci, jež ho má k tomu, aby jev, který obsahuje i jiné aspekty, označil za negativní jako takový.

mile jsou varhany v kostele nahrazeny tlampačem, žádný vesnický farář si neobjedná – nebo si nezkomponuje sám – nějakou novou koledu, na tržištích hudební skříň nahradila kramářské zpěváky, z hospod mizí kytarista a na svatbě nebo při křtu na venkově se už neobjevuje harmonikář.

9) Jelikož je podrobena ekonomickým zákonům platným pro průmyslový výrobek – což je něco docela jiného, než tomu bylo při autochtonní produkci – *reprodukováná hudba musí být konzumována rychle a musí taky rychle stárnout, aby se vytvořila potřeba nového výrobku*. Z toho stejně jako u automobilů nebo ženských sukní vyplývá tlak vyvíjený trhem, aby styly a s nimi i desky rychle „vycházely z módy“. *Twist* je dnes zastaralý oproti *madisonu* a ten zase oproti *surfu*. Jestliže tento zrychlený rytmus podrobuje lidskou citlivost v jakési neurotické excitaci, pak na druhé straně ji nutí také do jakési gymnastiky a brání se spočinutí v ustrnulých formulích, typických pro lidovou hudební civilizaci, která byla konzervativním faktorem. Funkci, již měly tyto tradice, a sice uchovat po staletí určitý styl a určitou interpretační techniku, přebírají dnes diskotéky. Nicméně určité lidské skupiny tím přicházejí o své hudební kořeny a v příštích staletích se už nebudou moci najít a poznat, jak se to ostatně děje už dnes, ve svých tradičních repertoárech, schopných pojmut veškerou jejich historii a *ethos*.

### *Mechanická reprodukce konzumní hudby*

Možnost reprodukovat hudbu s pomocí technických prostředků ovlivnila především samotnou hudbu. Dále pak vedla k produkci hudby výlučně pro reprodukční zařízení, ať už na poli hudby „konzumní“ či „vážné“.

1) *Styl konzumní hudby byl dán podmínkami jejího konzumování.* Skutečnost, že určitá lehká hudba je konzumována jako pozadí jiných činností, vyvolala zrod *croonera*, zpěváka „do ouška“, hudby „šeptané“ a „vytvářející atmosféru“, což poznamenalo celé jedno údobí života písničky; rozšíření hracích skříní, umístěných v bistrech a vůbec ve veřejných místnostech a tudíž předurčených k tomu, aby dělaly co největší hluk, vyvolalo v život *hudbu, která musí být provozována co možná nejhluchěji*: je známo, že zpěváci zvaní „křiklouni“ se prosadili především v okruhu hracích skříní a ne v oblasti gramofonových desek a rozhlasu.

2) *Styl reprodukované hudby je dán technickou povahou reprodukčních prostředků.* Zpěv takové Míny nebo Betty Curtis byl vytvořen možnostmi ozvěnové komory, typické vokalizování, jak je poprvé použila skupina Platters v písničce *Only You*, bylo zase umožněno magneticou ozvěnou. Je známo, že u většiny současných zpěváků přímý poslech není tak účinný, jako při nahrávce. Konzumní písnička se stále více stává produktem „dělaným pro nahrávku“, napřed vyrobeným, pak nazpívaným a „nakonec“ nahaným.<sup>3</sup>

3) *Nové typy hudby pro amatéry vznikly díky vlastnictví nahrávacích zařízení.* Sejde-li se skupina přátel, aby si různé zvukové efekty, které sami produkují, nahráli na

<sup>3</sup> Na festivalu v San Remu v roce 1964 měl zpěvák Bobby Solo úspěch díky tomu, že ho bolelo v krku a sám sebe daboval, diváci ho sice viděli živého na pódiu, slyšeli však jeho nahrávku. Výsledek byl mnohem lepší, než kdyby byl opravdu na pódiu zpíval. Ostatně podobná rozlišování se v civilizaci, v níž je hudba reprodukována strojově, stávají vlastně zbytečnými. V tomto rámci, aspoň co se hudby týče, jediný „skutečný“ Bobby Solo je ten nahaný. Nejde o podvod v oblasti hudební, ale divácké, protože diváci tleskají postavě fyzické, která má málo společného s postavou hudební.

magnetofon, nebo si třeba ověřili, jak působí zvuky přírodní, pak to dnes moc neznamená jen z důvodů pouze ekonomických, protože dobré magnetofony jsou pořád ještě drahé a málo rozšířené. Až je však jednou budou mít k dispozici široké vrstvy obyvatel, jako gramofonovou desku, mohlo by v oblasti diletantismu dojít k nepředvídatelným jevům, a ty by se mohly ubírat dvěma směry. Na jedné straně by to mohlo být experimentální prověřování nových zvukových možností, na druhé by možnost nahrávky mohla vést k oživení lidových repertoárů a k jejich exhumaci (jen si všimněme, že díky magnetofonu vyrazila do nejzapadlejších oblastí řada hudebních etnologů, aby nahrávali dávno zapomenuté místní lidové písničky).

4) *Technický prostředek nahrání napovídá interpretovi nové možnosti manipulace se svým vlastním produktem, přičemž je dosahováno výsledků z estetického hlediska často zajímavých.* Na jedné straně džezoví hudebníci si už dávno svá *jam sessions* nahrávají, aby v nich objevili nejlepší momenty své improvizace. Na druhé si hráči na jednotlivé nástroje nahrávají různé melodické linie svého nástroje na magnetofonové pásky a pak je pouštějí najednou, aby dosáhli polyfonického efektu, a to od slušné interpretační úrovně až po výsledky ryze komerční.

### *Mechanická reprodukce hudby „vzdělané“*

Je známo, že „vzdělaná“ hudba Schoenbergem počínaje kladla řadu problémů spojených s překonáním tonálnosti a s objevováním nových zvukových horizontů nejenom v rovině melodické, ale i harmonické a v oblasti hlasových odstínů. Vymyšlení nových timbrů, to byl vlastně jeden ze základních problémů nové hudby, která mezi ji-

ným chtěla předložit posluchačům nové zvukové směsi, jež by tradicí a vnitřními gramatickými nutnostmi nebyly příliš pevně spojeny s tonálním systémem. Přístroj objevil hudebníkům nové operativní možnosti, protože může produkovat zvuky zbrusu nové a tím napovědět i nové vztahy mezi jednotlivými zvuky. Je nám dobře známo, že příchod nové materie v umění vždycky vnáší převratné změny do stávajících žánrů a nutí k vymyšlení nových forem: objevení olejomalby vedlo k důležitým formálním změnám, možnost stavět s pomocí kovu a železobetonu vedla ke vzniku moderní architektury.

Zvukový vesmír klasické hudby byl založen na řadě konvencí, na které byl sluch po staletí navyklý, které však nepředstavovaly přirozené *optimum* (hudba orientální, řecká a středověká se vůbec nezakládaly na tonálním systému a přitom byly sluchu posluchačů rovněž příjemné), a klasické nástroje, jako dejme tomu klavír, tuto naturalistickou iluzi (klavír nejenomže produkuje zvuky podle tonální konvence, ale sám je výsledkem „smíšení“, konvenčního aranžování hudebních intervalů, které se sice už stalo našemu sluchu důvěrně známým a příjemným, jen proto však ještě ne jedině platným), a proto hudebníci nadšeně vítali příchod technických nástrojů, které byly s to rozšířit horizont jejich pokusů a posunout meze senzibility. Vstup přístroje či stroje na hudební pole umožnil výsledky, které bývají označovány za „experimentální“, i když tento výraz může vést k řadě nedorozumění. Jsou to:

1) *Systémy nahrávání umožnily komponovat přirozené zvuky či šramoty a organizovat je do sekvencí, které jsou podrobeny určitým formativním projektům.* Na ten způsob vznikla „konkrétní hudba“, která se snaží oprostít sluch od získaných melodických návyků a předvést mu veškeré bohatství světa zvuků, který nás obklopuje a který nás náš návyk nutí zanedbávat. Estetické výsledky této operativní

praxe mohou být označeny za diskutabilní a řada odborníků považuje konkrétní hudbu za prostředek dobrý nanejvýš k výrobě zvukových doprovodů a hudebních komentářů nejrůznějšího druhu, v každém případě však v oblasti určitého hudebního vkusu sehrála osvobozující roli.

2) *Elektronické zařízení umožnilo produkovat nové zvuky, předtím neznámé timbry a série zvuků odlišených od sebe nepatrnými odstíny díky tomu, že „vyrobilo“ přímo frekvence, z nichž se zvuk skládá, a umožnilo tudíž působit „uvnitř“ zvuku na jeho konstitutivní složky, a zároveň filtrovat zvuky již existující a redukovat je na jejich základní složky. Hudebník se ocitl v dosud neprobádaném zvukovém vesmíru, což pro něho byla nová a provokující záležitost.*

3) *Elektronická hudba uvedla do hudebního světa novou figuru hudebníka, který se vyzná v matematice a ve fyzice, ovládá elektroakustické přístroje a je otevřený vůči novým kulturním dimenzím. Je zcela logické, že mezi těmito hudebníky-inženýry se může najít takový, co je a zůstane pouze „inženýrem“, jak o tom mluví „kulturní moralisté“, ze sta architektů je však také vždycky jen určité procento umělců a většina „inženýrů“ a „stavitelů“.*

4) *Produkce hudby na pásce díky přímému použití filtrů a modulátorů frekvence předkládá nové a předtím neznámé problémy spojené s konzervováním hudebního produktu. Právě o tom probíhá zrovna ostrá polemika mezi elektronickými hudebníky. Jedni tvrdí, že s pomocí grafických znaků je možné zaznamenat operace produkce a montáže určité série zvuků na pásku a že jejich hudba je tudíž graficky zaznamatelná a reprodukovatelná, jiní naopak tvrdí, že jelikož do výroby zvuků zasahuje i náhoda, přímé manipulace s páskou se nedají přesně naplánovat a dávkování filtrů a generátorů není možné matematicky přesně popsat, což znamená, že hudba jednou vyro-*

bená nemůže být znova vyrobena někým jiným podle domnělé partitury, neboli je svěřena pouze magnetofonové pásce. Možnost uchování pásky je navíc „omezená“, protože ji poškozují demagnetizace. Prakticky to znamená, že elektronická hudba by se měla těšit ze života zhruba tak asi deset let a je tudíž vlastně odsouzena k zániku, asi jako džezové improvizace nebo vodní hry, a představuje tak typický produkt konzumní civilizace, založené na rychlém střídání forem.

5) V rovině specifitěji umělecké *elektronická hudba odstraňuje dualismus mezi vykonavatelem a interpretem*. Vykonavatel je ten, kdo obsluhuje, třeba i s pomocí techniků, elektroakustické zařízení, aby na magnetický pásek nahrál svou skladbu. V případě, že notový záznam by nebyl možný, byla by zrušena rovněž postava skladatele co by „vykonavatele sebe sama v jistém časovém odstupu“. S tímto dualismem padají i estetické problémy, které bývaly zdrojem mnoha diskusí, jako třeba problém interpretační věrnosti.

6) *Notový záznam elektronické hudby se až dodneška řídil kritérii natolik osobními* (každý hudebník si musel vymyslet pro každou skladbu jiný systém, protože každá skladba se zakládala na produkci jiných zvukových možností a na jejich organizaci podle různých montážních kritérií), *že existující partitury jsou skoro nečitelné* a jsou zajímavé spíše jako příspěvky k umělcově biografii, než jako praktické pracovní nástroje. Nehledě na to, že (jak to nedávno dokázala jedna výstava v Miláně) mohou nabýt značného grafického významu, zavádí do historie hudebních záznamů nové problémy. Tak například v jistém smyslu v souvislosti s tím mizí funkce hudebního nakladatele, protože se už nevydávají partitury, ale vyrábějí magnetofonové pásky.

7) *Elektronická hudba mění i podmínky konzumování.*



Díky ní mizí typická koncertní situace a hlavně zcela určitě interpretace „čelem“ k posluchačům. Jelikož hodně skladeb využívá stereofonních efektů (záznamy vysílané z různých míst v sále), je tím zásadně pozměněna i architektura koncertního sálu. Je načase položit si otázku, a řada hudebníků si ji taky klade, zdali koncertní sál má ještě nějaký smysl, neměla-li by si tato hudba najít nové formy realizace, odpovídající různým formám poslechu, a možná i v rámci jiné společnosti. Navíc je tu stále možnost „soukromého provedení“, k němuž stačí vlastní magnetofon. V tomto smyslu *elektronická hudba rovněž předvídá možnost přímého zásahu posluchače do produktu*, a objevily se už návrhy, že by si pásky „stříhal“ sám soukromý konzument, a přispíval tak k produkci různých forem dané kompozice.

8) Běžná hudební praxe přináší řadu situací, kdy elektronická hudba je provozována společně s hudbou nástrojovou, čímž mají být získány zvláštní zvukové směsi. Účast tlampačů, stereofonních systémů a mixážních stolů při realizaci díla i v těchto případech mění tradiční způsoby vztahu hudebníka a publika a vykonavatelům ukládá jiný typ pozornosti a zodpovědnosti.

9) Zbytečně bychom asi říkali, že v současné hudbě, i v té, v níž není použita elektronická instrumentace, nebo v níž magnetický pásek nepřispívá konkrétními zvuky, *zkušenost s mechanickými prostředky napověděla nová a netušená použití tradičních hudebních nástrojů, aby z nich byly vytěženy nové zvukové možnosti*: klavírista bušící ne do kláves, ale do desky nebo do nohou nástroje, to je jen jeden z mnoha velice častých příkladů, k nimž dochází na koncertech „nové hudby“.

Takové je zhruba současné panorama. Diskuse o nemožnosti *reprodukovat kompozice* by měla každého, kdo je ochoten tuto hudbu nařknout z toho, že je ovládána

strojem a že přišla o veškeré lidské aspekty, přimět k zamyšlení, protože se dokonce naopak zdá, a někdo to dokonce tvrdí, že mezi elektronickými hudebníky přetrvávají romantické postoje, které je třeba vymýtit, jako kdyby skladatel nad svým panelem plným kontrolních světel, spektrografů a tlačítek pracoval úplně stejně jako klavírista v minulém století s klávesnicí. Pravda je taková, že podmínky invence a tvoření nejsou nástupem nových technických postupů zrušeny, ale pouze pozměněny. Změnilo se především psychologické a sociologické panorama produkce a poslechu a charakteristické stylistické rysy produktu. V hudbě vzdělané stejně jako v hudbě konzumní, a u uměleckých děl stejně jako u děl řemeslných. A u věcí hodnotných stejně jako u věcí zbytečných a škodlivých.

Přehled problémů, který jsme tu předložili, by nám měl naznačit složitost nové situace a přesvědčit nás, že pouhý moralistický postoj je prostě nemůže obsáhnout. Je třeba hodnotit jak jevy samotné, tak způsoby jejich přijímání a mít za zcela samozřejmé, že s těmito jevy, už jen proto, že se na jevišti světa vůbec objevily, je třeba počítat a nepředstírat, že neexistují.

---

# Hudba, rozhlas a televize

Rozhlas a televize jsou *technickým prostředkem*, s jehož pomocí jsou vysílány na značnou vzdálenost zvuky a obrazy, a zároveň (tento aspekt se právě stal předmětem mnoha diskusí) i *prostředkem uměleckým*, jenž umožňuje vytváření autonomního stylu a otevírá nové estetické možnosti. Problematiku přenosu hudby s pomocí audiovizuálních kanálů je tudíž třeba zkoumat z obou hledisek.<sup>1</sup>

## *Audiovizuální prostředky jako nástroj hudební informace*

Narodily se a vyrostly prakticky s rozhlasem jako nástrojem šíření zpráv: v roce 1916 David Sarnoff, tehdy mladičkový zaměstnanec firmy *American Marconi Company*, navrhl svým nadřízeným, aby se věnovali konstrukci

<sup>1</sup> P. Larrieu, *La musique devant le micro*, Paříž 1937; R. Arnheim, *La radio cerca la sua forma*, Milán 1937; E. Rocca, *Panorama dell'arte radiofonica*, Milán 1938; H. Dutilleux, *Opinion d'un musicien sur le théâtre musical radiophonique*, v *Polyphonie I*, Paříž 1948, str. 121–128; *La musique mécanisée*, tamtéž, VI, 1950; G. Chester a R. G. Garnet, *Radio and Television: an Introduction*, New York 1950; A. Silbermann, *La musique, La Radio, et l'Auditeur*, Paříž 1950; C. Siepmann, *Radio, Television and Society*, Oxford Un. Pr. 1950; L. Bogart, *The Age of television*, New York 1956; G. Lossan, *Für eine Kritik der Musik im Rundfunk*, v *Musica* 1959, č. 6. str. 363; A. Boucourechliev, *La musique électronique* v *Esprit I*, 1960; M. Rinaldi, *La musica nelle trasmissioni radiotelevisive*, Caltanissetta-Roma 1960.

a šíření radiopřijímačů neboli „radiohudebních krabic“. V té době se však Marconi Co. zajímala výhradně o obchodní komunikace a návrh nevzala v úvahu. O pár let později Frank Conrad, výzkumník podniku Westinghouse, si pro vlastní zábavu zkonstruoval v Pittsburgu v garáži vysílačku a začal pokusně vysílat novinové zprávy a hudbu z desek. Postupně si vytvořil okruh posluchačů, radioamatérů, kteří jeho vysílání sledovali a psali mu, aby jim zahrál jejich oblíbené písničky. V pittsburgských krámech se objevily první rozhlasové přijímače, doporučené „pro poslech Westinghouse Station“. Vedení podniku Westinghouse nakonec pochopilo význam celé záležitosti a přestalo váhat. Vysílání výsledků prezidentských voleb v roce 1920 a rozhlasová reportáž z utkání Dempsey-Carpentier znamenaly začátek rozhlasové vysílání a zrodilo se tak *masmédiium*, rozhlas.

Conradovi posluchači neprokazovali nějaké zvláštní estetické sklony, chtěli prostě poslouchat hudbu a sedět přitom doma, takže rozhlas okamžitě převzal roli šířitele hudby: dosah tohoto rozhodnutí můžeme plně zvážit teprve po mnoha desítkách let. Rozhlas dal miliónům posluchačů k dispozici hudební repertoár, k němuž předtím měli lidé přístup pouze při určitých příležitostech. Odtud se hudební kultura šířila do středních a lidových vrstev (což náležitě oceníme, připomeneme-li si, že v osmnáctém století byla hudba výlučnou záležitostí dvora a v minulém století zase typickou zábavou buržoazie); prohlubovaly se znalosti repertoáru (rozhlas měl možnost vnutit veřejnosti i skladby méně známé a při obvyklých koncertech zanedbávané) a byl to rovněž popud k pořádání hudebních událostí a komponování původních skladeb (na tomto poli rozhlas, ať už v dobrém či špatném smyslu, převzal roli, kterou v minulosti měli jednotlivci či instituce se sklony k mecenášství). Na druhé straně rozhlas tím, že s po-

mocí gramofonové desky dal k dispozici v podstatě všem obrovskou kvantitu hudby už „dohotovené“ a připravené k okamžitému konzumu, odrazoval od soukromého hudebního provozování, typického pro vnímavé diletanty a milovníky hudby, jací se vyskytovali v předchozích stoletích, a znehodnotil hudební poslech, protože navykl veřejnost brát hudbu jako zvukový doprovod k domácím pracem, v neprospěch poslechu pozorného a kriticky citlivého, což vedlo k návyku na hudbu jako zvukový doprovod, materiál k volnému použití, který působí spíš na reflexy, na nervový systém, než na představitost a inteligenci. Typickým příkladem je hudbymilovný člověk, který ještě před nemnoha lety čekal, chtěl-li si vyslechnout hudbu, kterou měl rád, na předem ohlášený program, zatímco dnes díky nepřetržitému toku hudby v rozhlasu po drátě žije v jakémisi hudebním *kontinuu*, v němž postupně splynou v jedno povaha a název skladby, jméno skladatele i kvalita interpretace. Dochází k tomu i v oblasti takzvané vážné hudby, mnohem výrazněji však tento jev znamená hudbu lehkou, která už i oficiálně hraje roli nástroje k dennímu použití. Jestliže přemíra klasické hudby odradila od praktikování hudby vzdělance a buržoazii, pak přemíra hudby lehké výrazně ovlivnila úpadek hudby lidové, folklórní, která tím pádem vlastně vůbec nevyužila rozhlasu k tomu, aby se prosadila a rozšířila; ale naopak zcela podlehla jeho vlivu a občas dokonce převzala postupy komerční odrhovačky, aby vůbec nějak přežila.

Dále je třeba poznamenat, že jelikož konzumování lehké hudby je něco, čím je třeba se zabývat v obecném rámci dobového vkusu, rozhlas má možnost sehrát na tomto poli pozitivní roli, vytríbit hudební vkus, nebo aspoň navyknout sluch na komplexnější a členitější technické prostředky. Nezávisle na postojích vůči převratným změnám, k nimž v posledních letech došlo na poli italské písničky

(objevili se „křiklouni“, zpěváci vlastních písniček, byly zavedeny nezvyklé rytmické modely, jako je doprovod v tercínách, postupy typické pro cool-jazz, magnetická ozvěna, díky vlivu Francie se zlepšily texty, atd.), nepochybně právě díky nim došlo k pozitivnímu vývoji v oblasti hudební senzibility, takže se dokonce objevila paradoxní tvrzení, že tato hudba připravuje půdu nové hudební citlivosti, o níž usilují tvůrci hudby seriální a elektronické. V tomto vývoji však rozhlas vůbec nesehrál vedoucí roli, podléhal spíš iniciativě vydavatelství desek a programů do hracích skříní a novému stavu věcí se přizpůsobil dokonce pozdě, takže různí zavedení zpěváci, jako Claudio Villa, uvolnili místo novým tendencím, teprve když už je běžná hudební senzibilita do té míry asimilovala, že se staly výrazem hudebního konzervativismu, ochably a stala se z nich manýra, která už nevyužívá latentních možností hudebního sluchu a nutí jej pouze k návykům.

Otázku, zdali rozhlas coby nástroj hudební informace dosáhl výsledků pozitivních či negativních, je však nicméně třeba zasadit do mnohem širšího kritického zhodnocení faktorů kulturních, sociologických a ekonomických. Oproti kladům jako „demokratizace poslechu“, „šíření repertoáru“, „možnost přímého poslechu koncertů“ stojí záporny jako otupění pozornosti a politika kulturní konzervace (zvláště na poli lehké hudby, kde se rozhlas nesnaží obměnit, ale naopak uchovat existující vkus). Tato situace souvisí se zvláštními ekonomickými podmínkami, v nichž obvykle rozhlasové organismy pracují, buď se musí podrobit komerčním nárokům, nebo v monopolistických režimech přijmout demagogické ústupky, za které je rozhodně nemůžeme pochválit.

Co se televize týče, problém v oblasti klasické hudby je tu mnohem užší. V oblasti hudby lehké požadavky na po-

dívanou, jež vedou k preferování interpretů s větším scénickým talentem, a požadavek aktuálnosti, který se nedá obejít a jemuž je tento prostředek podroben mnohem víc než rozhlas, vedly k „omlazení“, které pak zpětně ovlivnilo rozhlas. Tak například móda zpěváků vlastních písní a písniček, usilujících o vyšší úroveň textu, je zcela určitě výsledkem vlivu francouzské písně, která se po několik let, od roku 1955 do dneška, objevovala v televizních pořadech, a to dokonce navzdory výslovnému přání většiny diváků.

### *Audiovizuální prostředky jako estetický fakt*

Problémem je třeba se zabývat jak z psychologického hlediska recepce, tak z hlediska technicko-formálního radiotelevizního jazyka.

a) Situace, ve které se nachází rozhlasový posluchač. Kdo poslouchá hudbu vysílanou rozhlasem, v případě, že jde o poslech záměrný, ocitá se ve zvláštní intimní izolované situaci a je připraven vnímat ryzí zvuky bez jejich vizuálního či emotivního kompletování.

Posluchači tudíž schází spojení s interpretem (sólistou nebo orchestrem), konkretizované v onom partikulárním „magnetismu“, který může být sice různě definován, ale jehož existence je očividná, a navíc tu chybí i přímé, fyzické spojení s těmi, kdož naslouchají jako on. Magnetismus interpreta a magnetismus publika jsou podstatnou částí tradičního poslechu hudby, zavádějí do něj určitou dávku „divadelnosti“, která neznamená popření, ale naopak představuje charakteristický rys hudebního obřadu. Rozhlasový posluchač je naopak uveden do přímého kontaktu s vesmírem zvuků v jejich absolutní čistotě, bez pří-

měsí, slyší timbry, které mu v původní podobě nemůže poskytnout ani ten nejdokonalejší technický prostředek, ale ve větším odstupu. Jeho pozornost sice nikam neodvádějí, ale ani mu v ní nejsou nápomocny další osoby související přímo s hudebním faktem, který tudíž divák přejímá v jeho podobě stroze formální a v atmosféře, kterou kdosi označil za metafyzicky prořídlou. Nebylo by přesné tvrdit, že tradiční typ poslechu (divadelní, hromadný, vizuální a auditivní zároveň) je oproti současnému *optimum*, nebo naopak. Spíš by se dalo říci, že zaváděním nových modalit hudebního poslechu a tudíž nabídkou nových stimulů senzibility rozhlas převzal do své péče nové možnosti umění, které mají své vlastní charakteristické rysy, asi jako poslech hudby v koncertním sále je protikladem zcela niterného a imaginativního, proto však o nic méně hodnotného poslechu hudebníka při čtení partitury. Odmítneme-li názor, že mezi různými typy poslechu existuje hierarchie hodnot, budeme však muset připustit, že tyto nové estetické možnosti mohou být různými typy posluchačů různě používány. Posluchač hudebně vzdělaný vytěží z rozhlasového poslechu příležitost k důsledné kontrole toho, co slyšel, bez psychologických příměsí, upřenou pouze k formálním technickým a výrazovým hodnotám. Posluchač hudebně nepoučený z izolace, do níž ho rozhlasový poslech přinutí, vytěží naopak nejspíš příležitost k tomu, aby popustil uzdu fantazii, která stimulována hudbou a neorientována přítomností rituálního aparátu se bude moci oddat záplavě citů a představ. Začínajícímu milovníku hudby bude zase asi scházet pomoc, kterou v koncertním sále představuje gesto sólisty nebo dirigenta, umožňující sledovat tok zvuků, melodicko-harmonické roviny a timbrální průřezy.

Tyto problémy pro televizi existují jen minimálně, protože vysílá jen málo přenosů koncertů klasické hudby, tu



je však záhodno poznamenat, že vizuální přítomnost interpretů a publika na obrazovce není přítomností fyzickou a že oproti poslechu v rozhlase je to faktor spíše rušivý. Hudební interpretace v televizi je omezena na kroniku a na možnosti pedagogické.

b) Hudební televizní jazyk. V každé umělecké činnosti převzetí nového materiálu, s nímž je třeba pracovat, zakládá tím, že klade nepřekonatelné podmínky a napovídá nové možnosti, pokaždé znova svou vlastní autonomní řeč. V tomto smyslu komplex „*vysílací zařízení – elektromagnetické vlny – zařízení přijímací*“ představuje materiál, kterému je třeba teprve poskytnout formu, a tudíž také materiál obdařený estetickým potenciálem, což znamená, že i když nezakládá autonomní umělecké jevy, ovlivňuje a modifikuje umělecké fakta, která jej přijala za svou komunikativní možnost. Je-li rozhlasová materie přijata jako komunikativní možnost, vytváří modifikační jevy v jiných uměních a jejich jazycích, je-li přijata jako formativní médium, umožní vznik jazyka nového.

Dopady na hudební praxi jsou mnohonásobné. Bylo už mnohokrát zjištěno, že hrát nebo zpívat před mikrofonem vyžaduje od interpreta zvláštní přizpůsobení technickým prostředkům, což nepochybně ovlivňuje jeho styl a obecně je znát na vokální a instrumentální praxi. Použití speciálních technických uzpůsobení, zaměřených k vytvoření efektu věrnosti, pak vytváří dimenzi vysílání jako interpretace. Tvořivý charakter vysílání se přirozeně zesiluje, jestliže použití technického prostředku si neklade za cíl jenom věrné podání zvuků, ale s použitím speciálních mikrofonů a s pomocí akustických zařízení různě zpomalených, posunutých, vzájemně se překrývajících, amplifikovaných a magnetickými ozvěnami různě komplikovaných nahrávek také jejich deformaci. Jestliže na jedné straně tudíž vysílání hudby v rozhlase zdůrazní určité

technické či estetické kvality daných děl, nebo dokonce vyvolá jejich výraznější asimilaci (Casella uvádí, že rozhlas, kde dobře vycházejí jednoduché a čisté timbry, výrazně přispěl k prosazení postromantické hudby, která právě těmto timbrům dávala přednost), na druhé straně s pomocí experimentů a odmítání zavedených akustických návyků prosazuje novou auditivní senzibilitu a stimuluje invenci nezvyklých timbrů a frekvencí. V prvním případě – jak poznamenává Mario Rinaldi – požadavky rozhlasového vysílání ovlivňují hudební praxi tím, že nutí k timbrové čistotě, instrumentální prostotě, k volbě „sól“, k odmítání zdvojených not, ke kontrole dynamiky. V druhém případě právě původní rozhlasové zkušenosti uvedly v život praxi hudby konkrétní a elektronické, jež patří k nejzajímavějším projevům soudobé hudby. Avšak ještě než byla zkonstruována elektronická zařízení, schopná „vyhotovit“ nikdy předtím nerealizované frekvence a zcela nové timbry, rozhlas osvěžil akustickou senzibilitu publika a skladatelů tím, že kladl originální požadavky na zvukové atmosféry, zvukový doprovod mluveného slova, výrazné situace realizované pouhými zvuky. V jistém ohledu musíme vděčit rozhlasové praxi za to, že do soudobé hudby vkročil „hluk“ a stal se její součástí, a že klepání smyčců na stojan s notami, jak to vyžadoval Rossini, nezůstalo jen ojedinělým nápadem bez dalších následků. Originální kreace uvedené v různých ročnících pořadu Premio Italia dokázaly, že rozhlasové umění je možné a s ním že je možná i rozhlasová hudba, a ta že plným právem počítá mezi své projevy i dlouhé odmlky a naznačené hluky, jako třeba v *Nocturnu v Knossu* od Angiolettiho a Zavolho.

Pokud jde o televizi, zde problém zahrnuje ještě mnoho dalších prvků. Televize tím, že své nejpłodnější estetické možnosti nachází v přímém přenosu, nevyproduko-

vala dosud svá vlastní, autonomní hudební řešení. Hudební praxi ovlivnila jen v jednom případě, a to při vysílání melodramat, kde zvláštní požadavky kladené tím, že jde o podívanou, vedly k zdůraznění narativních stránek a charakteristických rysů vlastních libretu s využitím veškerých možností psychologie na úkor recepce hudby. Vliv tohoto jevu na operní publikum a na práci soudobých operních skladatelů by se měl co nejdříve stát předmětem mnohem promyšlenější a komentovanější rešerše, i když už dnes se televizní praxe roubuje na historický proces (do něhož je zahrnut vkus publika a tendence skladatelů), který možná povede k rozluce mezi koncepcí hudebního divadla a divadla, kde se *hraje tak, že se zpívá*.

# Poznámky o televizi

Nejspíš díky přesvědčení, že televize je jedním ze základních jevů naší civilizace (a že je tudíž třeba nejenom ji v jejích nevhodnějších tendencích povzbuzovat, ale také její projevy analyzovat), organizátoři ceny Grosseto si už po čtyři roky za porotce vybírají kulturní pracovníky nejrůznějších tendencí a mimo to zorganizovali také setkání badatelů, televizních kritiků, umělců a výchovných pracovníků. V roce 1962 udělení ceny předcházel „kulatý stůl“ na téma „vzájemné vlivy ve filmu a v televizi“.<sup>1</sup>

Podat výstižnou zprávu o diskusi je pro autora těchto řádků dost těžké, jelikož coby její účastník se nevyhnutelně snažil hledat u ostatních stimuly pro vlastní úvahu, potvrzení svých postojů, nebo opodstatněné námitky, které by přijal. Spíše než shrnovat jednotlivé příspěvky a uvádět jejich autory bude možná lepší shrnout je do několika

<sup>1</sup> Z devíti členů poroty (Carlo Bo, Achille Campanile, Carlo Cassola, Luigi Chiarini, Giuliano Gramigna, Guido Guarda, Mario Apollonio, Giuseppe Dessì a Enrico Emanuelli) prvních šest se zúčastnilo diskuse a k ní se pak přidali estetikové jako Galvano della Volpe, Gillo Dorfles a Armando Plebe, a specialisté na televizní problémy jako Federico Doglio, Pier Emilio Gennarini, Angelo May, Adriano Bellotto a pak Pier Paolo Pasolini, Gian Paolo Callegari, Emilio Servadio, Luigi Volpicelli, otec Salvatore Gallo, Piero Gadda Conti, ředitel Experimentálního filmového střediska Leonardo Fioravanti a řada dalších. Zasedání zahájil Ugo Gregoretti svědectvím o svých zkušenostech „televizního pracovníka“, který přešel k filmu, neboli od pořadů *Controfagotto* a *Sicilie geparda* k filmu *Noví andělé*, a Alessandro Blasetti, který se naopak zabýval zkušenostmi filmaře, jenž pracoval v televizi. Srv. zvláštní číslo časopisu *Bianco e nero*.

tematických skupin s upozorněním, že zde nejde o shrnutí nestranného pozorovatele, ale příspěvek účastníka, zabývajícího se tím, co řekli ostatní.

### *Přímý přenos a jeho vliv na film*

Jedním z prvních témat, na něž se diskuse, ve snaze odlišit televizní „specifikum“ od dnes už kanonického specifikum filmového, zaměřila, byl *přímý přenos*. V přímém přenosu by totiž televize měla objevit své charakteristické rysy, jimiž by se odlišila od jiných forem komunikace či podívané, a v ponaučení, jehož se mu právě od přímého přenosu dostalo, by nový film měl přiznat svůj dluh vůči televizi. Aspoň ve svých tradičních formách film totiž navykl diváka na souvislé vyprávění zkonstruované s pomocí nezbytných přechodů podle zákonů aristotelské poetiky: od řady děsivých a politováníhodných událostí, jimiž prochází postava schopná vyvolat u diváka sympatetickou identifikaci, až k vyřešení krize (a dramatických zauzlení) a závěru s uklidněním všech emocí, které byly ve hře. Jinými slovy řečeno, film se stejně jako román 19. století a jako klasická tragédie strukturuje coby začátek, vývoj a konec, přičemž momenty každého z těchto akčních prvků jsou nutně podrobeny zákonu ekonomie vyprávění, podle něhož díky narativnímu seřazení toho, co je *podstatné* pro průběh akce, všechno nutně spěje k závěrečné „katastrofě“. V přímém přenosu v televizi je ovšem způsob „vyprávění“ událostí naprosto jiný, na obrazovku záběry událostí přicházejí v okamžiku, kdy se dějí, a režisér musí na jedné straně zorganizovat „vyprávění“ tak, aby divákovi poskytl logický a souvislý přehled toho, co se děje, ale na druhé musí do svého „vyprávění“ přijmout

a svěst i to, co je nepředvídané, nepostižitelné a náhodné a co mu autonomní a neovladatelný průběh skutečnosti prostě předkládá. Takže když zvládne vpády náhod, bude nakonec stejně muset předložit „vyprávění“, jehož rytmus a dávkování podstatného a nepodstatného se bude hluboce lišit od toho, co se děje ve filmu, čímž divák navyká na nový typ narativní tkáně, která se neustále třepí v čemsi nadbytečném, a přitom umožňuje novým způsobem vychutnat komplexní nahodilost každodenních událostí (na kterou nás film svou narativní selekcí a depurací navykl zapomínat). Neměla by to tedy být náhoda, že po několika málo letech návyku na televizní vyprávění i film začíná vyprávět způsobem, jehož významným příkladem by mohly být filmy Antonioniho, v nichž hlavní akce, pokud vůbec existuje, je neustále v pozadí ředěna událostmi zdánlivě bezvýznamnými, jež se rozvíjejí kolem ní, aby de facto založily jádro nové akce, která se v tkáni právě těch bezvýznamných všedních událostí snaží objevit buď významy, nebo jejich absenci.

Proti těmto tvrzením jiní účastníci diskuse předkládali různé námitky. Především tu, že reálná nahodilost televizního přenosu (neboli výsledek reálného „nepořádku“ a absence umělecké organizace materiálu) je úplně jiná než nahodilost v uváděných filmech. Podle jejich názoru není dost dobře možné nazývat přímý přenos vyprávěním, protože „vyprávět“ prý předpokládá nechat všechno „usadit“ a získat zkušenosti, tedy cosi jako „poezii“, zatímco televizní přenos je pouhopouhá „reprodukováná kronika“. A i když se nakonec připustilo, že záliba ve věrné a podrobné kronice toho, co je nepodstatné a bezprostřední, vychází z různých zkušeností soudobé prózy (občas někdo připomněl Joyce a padly zmínky o „vnitřním monologu“), objevily se i názory, že teoretizovat tento fakt znamená jenom opožděně přebírat témata a motivy, které romano-

pisci rozvinuli už někdy před čtyřiceti lety, a že tudíž není důvod, proč by televize a nebo dokonce film z nich měly dělat předmět rešerše.

Nad touto diskusí se po pravdě řečeno snášel stín nedorozumění, velice často zaviněný nedostatečným návykem badatelů, zdatných na jiném poli poznání, na televizi. Ve skutečnosti, jak na to bylo také upozorněno, věci se zdaleka nemají tak, že by přímý televizní přenos byl *věrným* a ničím nenarušeným záznamem toho, co se právě děje. To, co se děje, zabírají televizní kamery v určitém úhlu a režisér je všechny sleduje na několika monitorech a vybere z nich záběr, který pak pošle na obrazovku, čímž vlastně provádí *strih*, sice improvizovaný a realizovaný současně s probíhající událostí, v každém případě však obnášející „interpretaci“ a „volbu“.

Je-li pro umění typické, že ze suroviny zkušeností vytváří organizaci údajů, která by oživila osobnost autora, pak přímý televizní přenos obsahuje to podstatné, co patří k uměleckému počínu, sice jakoby jen v kostce, v elementární podobě a tak nahrubo a jednoduše, že tu neustále hrozí riziko, že se upadne do pouhé improvizace, v níž nemá místo úvaha, ale že to obsahuje, o tom nemůže být sporu. Pravda, „specifickým“, charakteristickým rysem televize při přímém přenosu je to, že vypráví na základě *bezprostředního*, okamžitého předložení skutečnosti a ve shodě s potřebami jejího *simultánního* předání, ale to, co dělá režisér, může být stejně přirovnáno k vyprávění, k vypracování osobního postoje vůči faktům. Z toho pak vyplývá možnost srovnat si některé prvky televizní s prvky současného filmu, aniž bychom samozřejmě opomenuli rozlišit modalitu vyprávění televizního od filmového, které často dohání věci ke krajnosti a mnohem vědoměji a s estetickým kalkulem předstírá rozplizlost a nahodilost života. Na druhé straně bylo zdůrazněno, že vytvářejí-li se

analogie mezi novým filmem a televizní praxí, pak nejde ani tak o přímé derivace režisérů, jako spíš o *existenci nových receptivních návyků*, které televize v divákovi zcela nepochybně vypěstovala, což ovšem znamená, že tomuto jevu sice můžeme upřít význam estetický, ale na úrovni sociologie vkusu jej nesmíme pustit ze zřetele. Pokud jde o pochybnosti, proč by se měly filmu a televizi přisuzovat objevy, které literatura učinila už dávno před ním, pak nehledě na skutečnost, že tuto námitku přednesl vypravěč, který zmíněné objevy nikdy nedokázal asimilovat, nebyl tu brán očividně zřetel na různé umělecké „žánry“ (a řekli bychom, že mezi čtenáři by se sotva našel jeden jediný, který by ještě měl instinktivní nedůvěru k problematice žánrů, od níž nás Croceho idealismus neprávem vzdálil) a na to, že mají různé vývojové fáze a že jednu a tutéž věc může román klidně objevit o padesát let dřív než film, aniž by nám to poskytlo právo mluvit o „literárnosti“ filmu, a že naopak skutečnost, že film se s pomocí vlastních prostředků vydal na cestu, kterou literatura už prošla, ve skutečnosti jen dokazuje existenci hluboce uložených požadavků, jež se ozývají v nestejnou dobu v různých vrstvách současné kultury.

### *Komunikace a výraz*

Ve skutečnosti se v mnoha námitkách tajila výhrada, kterou pak někteří přímo vyslovili, a sice že film umožňuje najít svůj „výraz“ (se všemi estetickými konotacemi, které kategorie „výraz“ zahrnuje), zatímco televize dovolí nanejvýš „komunikovat“ (a že je tudíž mezi nimi stejný rozdíl jako mezi *uměním a kronikou*). Našli se dokonce i takoví, co televizi nařkli z toho, že „neexistuje“ (a účastníky diskuse obvinili, že zbytečně ztrácejí čas), protože



podle nich je pouze prostředkem komunikace a v nejlepším případě sociologickou záležitostí, z hlediska estetiky zcela a naprosto nerelevantní.

Považovat nějaký fakt za neexistující jen kvůli tomu, že to je fakt sociologický a ne estetický, dokládá jen a jen estetizující defekt naší humanistické kultury (kupodivu tuto námitku vyslovil spisovatel, který se prohlašuje za marxistu a měl by tudíž věnovat mnohem větší pozornost konkrétním technickým a společenským jevům a ubrat na výlučné náklonnosti ke světu hodnot estetických). Neuvědomit si, že i kdyby televize byla opravdu jen sociologický jev, neschopný vyprodukovat opravdové umělecké kreace, pak právě jako jev sociologický by byla s to vytvářet vkus a náklonnosti, potřeby a tendence, schémata reakce a modalitý hodnocení, které by se vbrzku ukázaly coby rozhodující pro kulturní vývoj i na poli estetiky, to je totiž docela vážná věc. Nikdo se nedomnívá, že existuje nějaká věčná kanonická regule krásna: definice, kterou ta či ona společnost uděluje tomu, co je krásné a umělecké, velice úzce závisí na vývoji mravů a způsobů myšlení. A právě v této poloze se úvaha o televizi jako sociologickém jevu dotýká i estetiky.

Nejde však jen o tohle, diskuse z dobré poloviny končily ve slepé uličce právě díky tomu, že při vyslovení slova „televize“ měl každý z účastníků na mysli něco jiného: někdo přímý přenos, jiný televizní kvízy (kombinace přímého přenosu s předem danými efekty), a další divadelní hry nebo filmy na obrazovce, reportáže a reklamu a tak podobně. Už jen z toho je jasné, že diskuse o estetice nebo specifičnosti televize musely být chtě nechtě nejednoznačné. A dalším nedorozuměním bylo podle nás vidět v televizi umělecký *žánr* a ne *službu*. Jinými slovy řečeno, televize je technický nástroj, jímž se zabývají elektronické příručky a na jehož základě určitá organizace po-

skytuje za jistých podmínek veřejnosti řadu služeb, které se mohou pohybovat od reklamy až po Hamleta. Mluvit *en bloc* o estetice by bylo asi jako chtít mluvit o *estetice nakladatelství*. Nakladatelství sice vyrábí dejme tomu prozaické knihy, které patří mezi jevy, jichž se týká estetika, ale třeba taky kuchařky, které jsou hodnoceny podle docela jiných kritérií. Nakladatelství může mít svou „ediční politiku“, ne však svou „estetiku“. Tak je tomu i s televizí, a nehledě na diskuse o televizní politice, což je téma, které se (možná) vymyká diskusi u kulatého stolu, jestliže televize vysílá utkání v kopané, pak je coby prostředek používána v naprosté shodě se svými technickými údaji, které přenosu vnutí svou zvláštní gramatiku a syntax, a tudíž, jak jsme se snažili naznačit, i tento typ sdělení může v krajním případě dosáhnout narativních poloh a ocitnout se tudíž v blízkosti umění. Je-li ale naopak ze studia vysílána klasická tragédie, pak tu jsou uplatněny docela jiné zákony, a nejsou to zákony divadelního představení a ani zákony filmového zpracování, protože zde může být uplatněn docela jiný rytmus střihu a dokonce použita i různá „zrnitost“ obrazu (různá kapacita objektivů kamer poskytuje obrazu plastičnost a trojrozměrnost, odlišnou od kamery filmařské, jak si každý, kdo něco ví o televizní technice, může snadno zjistit srovnáním vysílání ze studia a vysílání filmu). Díky čemuž poznámka, vyslovená dalším odborníkem, že normální film vysílaný v televizi přichází o polovinu své působnosti, nesmí vést, jak se to stalo, k domněnce, že televize je tím pádem bez uměleckých možností, ale naopak k závěru, že vzhledem k tomu, že každý prostředek má své vlastní zákony, související s materiálem, s nímž pracuje, a s technikou, jíž používá, televize se špatně odvděčí tomu, kdo po ní chce, aby se stala šířitelem děl určených a realizovaných pro jiné účely.

Televize má své vlastní, autonomní realizační možnosti, související s její zvláštní technickou přirozeností (zde bychom mohli odkázat na přímý přenos a přenos ze studia), i zde je však dobré zachovat obezřetnost a nevyvozovat unáhlené závěry. Je docela dobře možné, že televize se coby autonomní umělecký „žánr“ omezí pouze na tyto dvě možnosti, ale jakožto „služba“ si vytvoří jiné možnosti vývoje. Otázka, zdali televize má či nemá styčné body s filmem, byla tudíž ještě výrazem podvědomé snahy vytvořit estetiku televize *en bloc* jako žánru.

### *Vztah k publiku*

Televize jakožto „služba“ je naopak vyhraněným psychologickým a sociologickým jevem: skutečnost, že určité obrazy jsou vysílány v menším formátu v určitou denní dobu pro publikum, které se nachází v určitých sociologických podmínkách a určitém psychickém stavu, odlišných od podmínek a stavu publika filmového, to je pouze vedlejší jev, který nesouvisí s rešeršemi jejích estetických možností. Naopak. *Právě tento specifický vztah celou tuto záležitost vymezuje a každá seriózní analýza k tomu chtě nechtě musí přihlédnout.*

Psychologickým vztahem podívaná-divák se zabývalo několik účastníků diskuse. Vyslovili myšlenky, které by si zasloužily dalšího prohloubení také proto, že byly zastíněny příspěvky více „kriticko-filozofickými“ (které nakonec jen potvrdily falešně humanistický postoj, o němž jsme se už zmínili), a hlavně proto, že to byla vlastně jediná možná cesta, jak řadu míst v tomto problému objasnit. Například režisér Blasetti podle všeho zastával názor, že procesy televizní a filmové jsou identické, protože tvrdil, že při přípravě své ankety (filmové) shromáždil spoustu doku-

mentárního materiálu a pak jej umělecky zpracoval, poskytl mu narativní ekonomii (aniž by obětoval cokoli jeho pravdivosti; jenom tomu „pravdivému“, co zaznamenal, poskytl podobu „pravděpodobného“) pečlivým střihem, který respektoval předtím zjištěné skutečnosti. Podle všeho ale nejspíš prostě vytvořil jenom „film“ pro vysílání v televizi. Přitom zrovna Blasetti několikrát v diskusi zdůraznil rozdílné požadavky (a odlišný efekt obrazů) vyvolané rozdíly ve velikosti obrazovky a plátna v kině. A pak rovněž zdůraznil, že souhlasil s natáčením ankety pro televizi a ne pro filmového producenta, právě protože mu to mělo umožnit obrátit se s určitou záležitostí v určitou dobu k určitému publiku, a to tak početnému a kvalitnímu, že by v normální filmové distribuci něčeho takového nikdy nedosáhl.

Zde máme příklad toho, jak *určitý vztah s publikem*, navázaný s pomocí *určitého prostředku*, může přispět ke kvalifikaci určité záležitosti i v jejích složkách estetických. Blasettiho anketa byla možná formálně realizována opravdu jako anketa filmová, ale „služba“, s jejíž pomocí ji zamýšlel předložit veřejnosti (se všemi jejími sociologickými a technickými náležitostmi), zcela nepochybně podmínila intence, na jejichž základě své dílo projektoval, započal a dokončil, a receptivní návyky televizního diváka, odlišného od diváka filmového, režisér ve všech ohledech citlivý a inteligentní jako je Blasetti, určitě při své práci nepouštěl ze zřetele. Dílo, které nakonec vzniklo, ovšem bylo, jak to cena Grosseto potvrdila, dílo *televizní*.

Z toho vzniká dojem, že není možné vést korektní diskusi o televizi, jejích estetických možnostech a specifických rysech, aniž bychom především uvnitř ní samotné coby „telekomunikační služby“ rozlišili různé možnosti komunikace, podřízené různým technickým požadavkům, z nichž některé jsou obdařeny větší gramatickou, syntak-

tickou a v krajním případě i výrazovou autonomií, jiné zase ve větší míře spojeny s bezprostředními požadavky komunikace pro konzumní účely. Do této poslední kategorie by mohlo například spadat prosté promítání a vysílání filmů určených původně pro filmovou distribuci v kinech, pokud bychom si ovšem i zde neměli klást otázku, jak to ostatně kdosi navrhl, jestli pro určité filmy (v určitém smyslu výjimečné) jejich redukce na malou obrazovku nemění natolik emotivní vztah s divákem, že se tím pozměňuje i sám psychologický „impact“ a tudíž i estetický rezultat díla. Druhý aspekt korektního pojednání této záležitosti se týká, jak už bylo řečeno, skutečnosti, že není možno mluvit o zvláštním televizní jazyku (nebo lépe řečeno o různých televizních jazycích podle různých komunikativních a výrazových možností, které tento prostředek poskytuje), pokud nebudeme o jevu zvaném „jazyk“ uvažovat neustále ve vztahu k divákovi sociologicky a psychologicky vymezenému. Jinými slovy řečeno, jen tehdy, odřekneme-li se možnosti vytvářet okamžitě televizní estetikou a budeme se napřed věnovat řadě psycho-sociologických (a technických) rešerší, budeme moci dosáhnout platných výsledků i na poli estetickém.

Jedině tehdy, založíme-li naše pojednání na základech zde vyložených, nabudou svých pravých hodnot některé velice důležité požadavky, jak se objevily (aniž by však byly prohloubeny) i v průběhu diskuse. Vezměme si třeba jen problém svobody výrazu a kritiky, který se stává základním problémem, je-li televize, jak bylo řečeno, i vyprávěním a tudíž i *interpretací* toho, co se stalo.

Tato témata však bohužel přišla na přetřes až v závěru diskuse u kulatého stolu, což je ovšem mimo jiné také důkaz, že kulatý stůl splnil své poslání právě díky tomu, že nedošel sice k žádnému závěru, zato však vytvořil předpoklady, metodologické základy, pro pojednání mnohem

důslednější. Pomysleme jen, kolik obzorů se tu otevřelo: byla načrtnuta existence komunikační „služby“, která začíná publikum navykat na novou dimenzi „kroniky“ (umožňující ocenit bezprostřednost skutečných událostí v jejich volné nenávaznosti a nepředvídatelnosti) a přitom se došlo k zjištění, že tato „kronika“ je ve skutečnosti „interpretace“ a tudíž „historie“ (nebo „umění“). Zahlédli jsme i paradoxnost situace, v níž se ocitlo publikum, které se v určitých emotivních podmínkách obrací k zařízení, od něhož se očekává „kronika“, a které mu naopak začne, aniž by co tušilo, poskytovat „historii“. V podivně disponibilní situaci se ocitá i ten, kdo se připraví na kontakt s nepříčesaným reálem a místo toho musí asimilovat reál humanizovaný, filtrovaný a proměněný v argument. Z toho vyplývá další série problémů, které nesouvisí už jen s estetikou (třebaže je objevil průzkum formálního typu), ale s pedagogií a politikou. A právě proto, že se diskuse vracela trvale k souvislostem mezi filmem a televizí, politická problematika bohužel nepřišla ke slovu, i když třeba jen rozvoj dokumentárního filmu, který se pokouší polemickým způsobem interpretovat současnou realitu nebo nedávnou minulost, mohl diskusi určitě poskytnout platné argumenty. Nehledě na to, že už je na trhu značný počet publikací, které se zabývají problémem televize z hlediska sociologického, psychologického a politického.

### *Televize jako „služba“*

Nedorozumění, do něhož obvykle upadne každý, kdo navrhuje televizní „estetiku“ *tout court*, spočívá v tom, že považuje televizi za umělecky jednotný fakt, jakým je film, divadlo nebo lyrické básnictví, neboli že považuje

televizi za „žánr“. Umělecké žánry je samozřejmě třeba brát s maximální vážností, jenže televize právě žádný žánr není. Televize je „služba“: ke komunikaci sloužící technický prostředek, s jehož pomocí je možno publiku předkládat různé žánry komunikativního diskursu, z nichž každý neodpovídá jen technicko-komunikativním zákonům této služby, ale i typickým zákonům toho kterého diskursu. Jinými slovy řečeno žurnalistický dokument vysílaný televizí (a dělaný pro televizi) musí uspokojit především určité požadavky komunikace žurnalistické, které se pak spojují s jinými, jež zase vyplývají z televize jakožto zvláštního způsobu komunikace.

Televizní „služba“ komunikuje rovněž různé formy podívané, z nichž některé jsou jednoduše jen „vysílané“, protože existovaly už předtím (a i ty při vysílání nabývají jiné povahy a dávají vzniknout jiným problémům), jiné zase vyhotovené přímo pro televizní službu. Teprve u vědomí tohoto stavu věcí je možno zahájit důkladnou diskusi o charakteristických vlastnostech televizní podívané, o estetických problémech televize, o vzniku nové řeči, atp.

Aby bylo jasno, považovat televizi za „souhrn už předtím existujících způsobů a forem“ neznamená popřít existenci televizního jazyka, ale pátrat po něm ve světle navržené definice, postupovat zkrátka metodicky a obezřetně.

Z definice televize jakožto „souhrnu už dříve existujících způsobů a forem“ vychází kniha Federika Doglia *Televize a podívaná* (Řím, Studium 1961). Jsou v ní přehledně a jasně vyloženy výsledky velkého počtu rešerší, z nichž pak vychází autorova analýza. Rozsáhlá bibliografie, hojnost citátů badatelů různých zaměření a specializací činí z této knihy, pomineme-li přínos osobní, vynikající příručku pro každého, kdo by se chtěl vydat trnitými stezkami technicko-stylistických rekognoskací a kri-

ticko-estetických definic. Je to dílo badatele, který televizi vidí zevnitř (vede v ní jednu programovou sekci), a jako takovou je knihu třeba číst, přičíst autorovi k dobru řadu kritických výhrad a nežádat po něm nějaká výrazně polemická stanoviska (jaká se objevují v knihách, jimiž se budeme zabývat dále) a posléze mu přiznat i to, že se skromně a neokázale pokusil o systemizaci různých výzkumů. Na druhé straně téma, které mu především leží na srdci, to je definice televizní „spektakulárnosti“ v rovině „gramatické“ a estetické. A třebaže tento problém se nás týká opravdu zblízka a velice nás zajímá, na tomto místě bychom se chtěli zabývat především televizí z hlediska psycho-sociologického vztahu televize-publikum. Jak jsme už jednou řekli, zabývat se tímto problémem vůbec neznamená nezajímat se o televizi jako o formu umění a ani o její možné estetické výsledky, ale naopak snažit se vyjít z toho, co by nám pak po objasnění několika základních bodů umožnilo pokračovat v diskusi na jiných úrovních.

Je naprosto zbytečné mluvit o prehistorických bizonech z Altamiry a chválit jejich impresionistickou živost, smysl pro pohyb, nebo vyzdvihovat jejich dvojrozměrnost, neobjasnili-li jsme si předem typ vztahu, který se ustavoval mezi tím, kdo tato vyobrazení dělal, vyobrazení samotnými a tím, kdo se na ně díval, pokud ovšem, jak byly umístěné v zákoutích jeskyně, byly vůbec k dívání určené. Není-li jasné magické a rituální použití, pro něž byly tyto malby finalizovány, je zcela zbytečné zabývat se jimi z hlediska estetického (nechceme-li ovšem ze sebe dělat laciné estéty).

Tak je tomu i s televizí. Chceme-li pochopit, jak „služba“ koordinující různé formy výrazu, od žurnalismu, přes divadlo až po reklamu, klade zcela nové podmínky každému z těchto „žánrů“, převedenému do zcela nové situa-



ce, musíme si napřed ujasnit, *ke komu* se televize obrací a *čeho* se divákovi, když se ocitne před obrazovkou, opravdu dostane.

Z toho vyplývá důležitost některých psychologických (situace, v nichž se nachází divák před obrazovkou) či sociologických (modifikace vyvolaná trvalým působením této situace v lidských skupinách a typ požadavků, s nimiž se tyto skupiny na tento komunikační prostředek obracují) studií, z nichž pak zase vyplývají problémy sociální psychologie (nové kolektivní postoje, reakce vyvolané novým typem psychologického vztahu ve zvláštní sociologické situaci se všemi následky, které to obnáší pro historii kultury) a tudíž i kulturní antropologie (vznik nových mýtů, různých tabu, adsumptivních systémů), pedagogie a přirozeně politiky. Jedině v tomto rámci je možno mluvit o tom, co znamenají „estetické hodnoty“ televizního vysílání, stejně jako pochopit, co jsou to hodnoty středověkého sochařství, se dalo skutečně jenom v případě, že sochy v katedrálách nebyly nazírány jako rozmarné imaginativní variace, vyřešené zvláštními plasticko-figurativními prostředky, ale jako zcela přesně zacílená poselství, dohotovení systému pedagogických prostředků, ikonografický repertoár zcela určitých významů, vsazený do určitého kulturního kontextu, navrženého podle určitých záměrů a užívaného v určitém společenském prostředí podle určitých dispozic.

Problém je to, jak vidno, velice široký, a na tomto místě se nedá vyřešit. Zde se pouze zmíníme o několika nedávných rešerších, které poskytují nezbytné nástroje tomu, kdo chce na tomto poli mít jasno, a jsou dobrým úvodem do celé problematiky.

## Experimentální rešerše

Zmíním se *en passant* o publikaci, která v Itálii zahájila přece jen fundovanější diskusi, antologii *Televize a cultura*, vydané v roce 1961. Obsahuje příspěvky do diskuse zorganizované Pirelliho časopisem a jmenovitě Aldem Visalberghim a Ginem Fantinem. Problém televize je tu názírán z hlediska kritiky a snahy odhalit úskalí tohoto nového prostředku a jeho postavení v italské společnosti, aniž by se přitom upadlo do aristokratického postoje, typického pro zdejší neujasněný „humanismus“, který v nových technikách vidí masifikující atentát na kulturní tradice, jež se ale de facto nikdy nestaly společným majetkem všech občanů. Diskuse vyšla z velice zodpovědného zhodnocení obrovských možností televizní komunikace a zabývala se možnostmi jejího rozvoje a využití v demokratické společnosti a v její prospěch.

I ti, kdož televizi považují prostě za podlý a hypnotický útok na reaktivní schopnosti diváka, po pravdě řečeno přece jen, hlavně ovšem v rovině literární a imaginativní, poctíují, že tu existuje cosi, co by se mohlo a mělo stát objektem analýzy. V tomto ohledu jsou velice důležité rešerše Gilberta Cohena-Séata, vedené v rámci činnosti sorbonského Institutu pro filmologii a otiskované v *Revue de Filmologie*. V současné době v nich v Miláně pokračuje Mezinárodní rada pro vědecký výzkum vizuálních informací mimo jiné i přípravou Centrální kartotéky (kde by se měly zaznamenávat a koordinovat rešerše podnikané nebo chystané kdekoliv na světě). Využívá i experimentálních prací realizovaných v psychologické laboratoři v Affori, kde je možno s pomocí nových zařízení studovat jevy související s recepcí vizuálního, filmového a televizního poselství.<sup>2</sup>

Cohen-Séatovy závěry by mohly někomu připadat občas zneklidňující: experimentální výsledky, jichž dosáhl,

jsou často nejen skeptické, ale přímo apokalyptické. Bylo by však zcela mylné vidět v něm nepřítel nových komunikačních prostředků, naopak, Cohen-Séat dává jasně najevo, že ví o tom, že žije ve světě, v němž prostředky vizuální komunikace se co nevidět stanou základními nositeli idejí. Polemizuje dokonce s požadavkem, podle jeho názoru utopistickým, alfabetizovat během krátké doby obrovské oblasti, které vstupují do občanského a demokratického života (třeba některé africké kmeny), protože podle něho by naopak bylo třeba řešit tuto situaci docela jinak, především s pomocí nových prostředků vizuálního *approach*. Volání na poplach, které Cohen-Séat občas spustí, nemá smysl samo o sobě, chce jím jen poukázat na všechny dimenze problému, abychom si vůbec uvědomili, jaké prostředky máme v ruce a do jaké míry je smíme nebo musíme používat.

Vizuální techniky nás uvádějí do nové psychologické dimenze, kterou si zatím nedokážeme plně uvědomit. Což platí jak pro film, tak pro televizi, zvláště budeme-li mít na zřeteli, že při televizním recipování je hypnotická fixovanost diváka, *izolovaného* v davu, který má kolem sebe v kině, v rodinném prostředí u obrazovky korigována mnohem většími možnostmi věnovat pozornost něčemu docela jinému.

<sup>2</sup> Cohen-Séatovy rešerše byly zpracovány v mnoha dílech, z nichž uvedeme *Problèmes du Cinéma et de l'Information Visuelle* (Paříž, P.U.F. 1961), zprávu na V. světovém kongresu sociologie (září 1962); rešerše otiskované v *Revue de Filmologie* a v její nové mezinárodní podobě (publikované v Miláně pod názvem IKON) pak vyšly souhrnně v Bompianiho Almanachu na rok 1962, věnovaném problematice *Civilizace obrazu*.

Srv. rovněž dva svazky *První mezinárodní konference o Informaci* vydané Institutem pro experimentální studium společenských problémů s pomocí filmologických technik, Milán 1963. Obsahují referáty z této konference, která se konala v Miláně v červenci roku 1961.

## *Ostražitost a účast*

V okamžiku, kdy se nějaký subjekt ocitne před plátnem, vzniká nová zkušenost, kterou Cohen-Séat nazývá „počáteční nevyhraněností“. Subjekt se nachází před bílou plochou a v okamžiku, kdy zhasnou světla, rodí se očekávání čehosi, *o čem se ještě neví, co to je*, co je však tak či onak naším napětím valorizováno a vyžadováno. Cohen-Séat na průkazném diagramu dokazuje, že od okamžiku, kdy se na plátně objeví obraz a začne se rozvíjet diskurs (příběh), vznikají a přetrvávají různé možnosti psychologických postojů, a to od naprostého *kritického odstupu* (divák podrážděně vstane a odejde), přes *kritický soud*, který doprovází sledování, po vědomě nezaznamenané podlehnutí nezodpovědnému *úniku*, až k *účasti, fascinaci* nebo (v patologických případech) k opravdové *hypnóze*. Zdá se, že na rozdíl od obecného mínění jsou možnosti kritické ostražitosti nepatrné dokonce i u profesionálních kritiků (kteří kritického odstupu dosáhnou, teprve když film vidí podruhé), jinak kulturně dobře vybavený divák obvykle osciluje mezi mírnou ostražitostí a účastí, zatímco masy se okamžitě přesunou z *počáteční nevyhraněnosti* do účasti a fascinace. Nejde tu v žádném případě o výraz moralistické indukce nebo psychologické aproximace: Cohen-Séat tvrdí, že se to dá dokázat s pomocí encefalografických záznamů, prováděných u profesionálů, kteří by velice rádi naopak dokazovali svou bdělost a ostražitost. Dosavadní zkušenosti vedou k tvrzení, že obraz v pohybu má diváka k spolujednání zároveň se zobrazenou akcí. Tomuto jevu se říká *posturomotorická indukce*; v podstatě jde o to, že jestliže na plátně dá někdo někomu ránu pěstí, pak elektroencefalogram ukáže, že v divákově mozku došlo k oscilaci, což je vlastně „povel“, který centrální orgán, díky jakémusi instinktivnímu napodobení, vyšle sva-

lovému aparátu, který není uveden v činnost jen proto, že ve většině případů jde o povel natolik slabý, že zůstane u reakce nervů a neuvede v činnost svaly.

Cohén-Séat vysvětluje tuto situaci totální psychofyzické účasti mimo jiné i návazností na procesy chápání sémantického. Sdělené slovo uvede v mém vědomí do činnosti celé jedno *sémantické pole*, jež odpovídá celému komplexu významů daného slova (i s citovými konotacemi, které každý z významů obnáší), a k procesu exaktního pochopení pak dochází jen díky tomu, že můj mozek provede jakousi inspekci sémantického pole a vyhledává potřebný význam tak, že ostatní vyloučí (nebo je odsune do pozadí). Způsob, kterým na mě působí obraz, je zcela opačný, protože obraz je vždycky konkrétní a nikdy není obecný jako jazykový termín, předává mi tudíž veškerý komplex emocí a významů s ním spojených a nutí mě okamžitě zachytit veškerý nerozlišený celek významů a pocitů, aniž bych z něj mohl vydělit to, co mi k něčemu je. Jistě, je to vlastně starý známý rozdíl mezi „logickým“ a „intuitivním“, v rámci této interpretace se však specifikuje do protikladu mezi *věděním logickým*, jež vyvolává *efekty v chování* (při příkazu „dej mi knihu“ najdu přesný význam těchto slov a mé poznání určí z toho vyplývající chování), a pohledem na právě probíhající efekty v chování (zobrazený výjev), jež se stávají příčinami poznání *alogického*, komplexního, protkaného fyziologickými reakcemi (jako kdyby mi nebyly verbálně sděleny referenční termíny, ale jen rozkazy jako „stůj!“, „tak už dost!“ „dej si pozor!“ a tak podobně).

## *Pasivita a kritický vztah*

O „hypnotickém“ vztahu k televizní obrazovce psali ostatně psychologové a badatelé ve společenských vědách už dávno, a to právě jako o problému, který se sice představuje „jako kulturní zážitek“, ve skutečnosti však nemá ani jednu z jeho základních konotací.

Žádné komunikování se nepromění v kulturní zážitek bez kritického postoje vůči němu a bez jasného vědomí vztahu, do něhož jsme byli díky němu zahrnuti, a bez úmyslu využít tohoto vztahu pro sebe. Takový duševní stav může vzniknout buď na veřejnosti (v diskusi), nebo v soukromí (při čtení knihy). *Většina psychologických anket o poslechu televize má naopak sklon definovat jej jako partikulární typ recipování v intimním prostředí, odlišného od kritické intimnosti čtenářovy hlavně tím, že se mění v pasivní podlehnutí, v jakousi hypnózu.* Tato pasivní intimita se obejde bez izolace: divák v kině mezi jinými lidmi, kteří se účastní jeho pocitů (a kteří velice často a rádi využívají sociality, která se tím pádem vytvoří, vzpomeňme si třeba na úlevu při sborovém smíchu a na nepříjemný pocit, který zakoušíme při veselohře v prázdném sále), se tak či onak nachází v situaci pasivní intimity a podléhá hypnóze plátna do té míry, že socialita situace jej sama o sobě v jeho psychologické izolaci utěšuje snad jen tím, že v něm probouzí pocit jakési anonymní komplicity.<sup>3</sup>

Při tomto typu pasivního recipování je divák *relaxed*: jak si všímají Cantril a Allport, nenachází se v duševním

<sup>3</sup> Tématem *La Télévision instrument de solitude* se zabývá například Roger Iglesias v *Cahiers d'étude de radio-télévision*, zářijové číslo roku 1959. Kulturní řešení typického vztahu intimity vidí v posílení programů, které dokáží vytvořit situaci intimní a hluboké komunikace, jaká vzniká při čtení poezie.

stavu, kdy by mu bylo do diskuse, přijímá naopak bez výhrad všechno, co je mu nabídnuto (sami jsme to zakusili v okamžicích, kdy nám prázdnota toho, nač jsme se na obrazovce dívali, byla zcela jasná, a přesto jsme od ní nedokázali odtrhnout zrak a netečně sledovali sled obrázků, utěšování nanejvýš morálním alibi, že si tu prázdnotu chceme ověřit...). V takto uvolněném duševním stavu dochází k velice zvláštnímu typu transakce, kdy poselství udělujeme význam, který si podvědomě přejeme. Spíše než o hypnóze by se mělo mluvit o sebehypnóze nebo o projekci. Jak poznamenává Cantril, „očekávání publika ovládá a řídí způsob, jímž je vysílání chápáno“; v článku o efektech slavného rozhlasového vysílání o vpádu Marťanů na Zemi v roce 1940 ve Spojených státech<sup>4</sup> týž Cantril uvádí, že mnozí z těch, co vzali celou věc tragicky vážně (jak známo, došlo k scénám kolektivního děsu a život v New Yorku byl na několik hodin ochromen davu prchajícími z města), poslouchali program od začátku a jelikož slyšeli název, mohli si docela dobře uvědomit, že jde o rozhlasovou hru, v době obzvlášť silného mezinárodního napětí *si však zvolili* to, nač podvědomě čekali.

Mohli bychom sice poznamenat, že jasná identifikovatelnost obrazů v televizi mnohoznačnost vlastní evokaci rozhlasové podstatně redukuje, a tím také omezuje možnost vzniku sugescí, ale někdy před dvěma roky překvapivá hra Vladimira Cajoliho *Děti Médey*, přerušená zprávou, že syna herečky Alidy Valli unesl herec Salerno, přestože šlo o zprávu velice nepravděpodobnou a třebaže policejního komisaře, který okamžitě zasáhl, hrál Tino Bianchi, herec, kterého televizní diváci dobře znali z různých veseloher a skečů, spoustu diváků přiměla k tomu,

<sup>4</sup> Hadley Cantril, *The Invasion from Mars*, Princeton Un. Press 1940.

aby o překot vyděšeně volali na fiktivní telefonní čísla na neexistující komisařství.

Televize, velice snadný nástroj falešných sugescí, je rovněž považována za stimul *falešné participace, falešného pocitu bezprostřednosti a falešného pocitu dramatickosti*. Publikum, které ve studiu sleduje varietní program a tleská na povel (někdy jej dokonce nahradí potlesk nahraný) vytváří socialitu, která ve skutečnosti neexistuje, agresivní přítomnost tváří, které zabírají celou obrazovku a mluví na nás u nás doma, v bytě, vytváří iluzi srdečného vztahu, který ve skutečnosti neexistuje, a náš dojem, že dochází k dialogu, který samozřejmě rovněž neexistuje, je v podstatě něco, co by se dalo označit za onanii. Autor této knihy měl služebnou, která byla přesvědčena, že si ji oblíbil Mike Bongiorno, televizní konferenciér kvízů a soutěží, a že při vysílání kvízu *Nech to být, nebo přidej ještě jednou tolik* se na ni neustále dívá. Jde samozřejmě o krajní případ, jenže právě krajní případy nám ozřejmují to, čeho bychom si třeba jinak nevšimli.

Neustálé přechody od materiálů nafilmovaných k přímému přenosu (a rovněž skutečnost, že hodně přímých přenosů je velice pečlivě „nastříháno“ tak, aby nic nebylo ponecháno náhodě) vytvářejí klamnou iluzi bezprostřední účasti na události. O iluzi dramatickosti píše R. K. Merton ve své knize o propagandě ve vysílání v době války.<sup>5</sup> Herečka Kate Smithová v pravidelných intervalech vstupovala do vysílání a obracela se na posluchače s výzvou. Z provedených rešerší vyplynulo, že publikum citlivě reagovalo nejen na dramatickou neobvyklost nečekaných a náhlých (do vysílání však vkládaných v obsedantním rytmu, aby tím byla zdůrazněna právě jejich důležitost)

<sup>5</sup> Robert K. Merton, *Mass persuasion: the Social Psychology of War Bonds Drive*, New York 1940.



sdělení, ale velice na ně zapůsobila i osobní obětavost slavné herečky, která se dala do služeb ohrožené lidské pospolitosti. Výzvy Kate Smithové byly samozřejmě natočeny předem, veřejnost si však prostě přála vědět, že slavná herečka k nim každé půl hodiny osobně promlouvá. Je-li pak představa zklamána, reakce bývá tvrdá, jak tomu bylo v případě syna známého literárního kritika Van Dorena, který se po triumfu v jednom kvízu přiznal k tomu, že přenos byl „narafičený podvod“. Pohoršená reakce veřejnosti znamenala vlastně jen zklamání nad tím, že plytvala emotivní energií kvůli něčemu, co vlastně neexistovalo. Van Dorenovi by lidé bývali klidně odpustili podvod finanční, ale na předstírané duševní úsilí, vraštění obočí a nervózní mnutí rukou na obrazovce hned tak nezapomněli.

### *Průměr vkusu a modelování požadavků*

Masmédium, produkt kulturního průmyslu, podrobený zákonu nabídky a poptávky, *sleduje* průměrný vkus publika a snaží se jej statisticky *vymezit*. Americká televize, která pracuje v režimu svobodné konkurence, se snaží tento požadavek uspokojit s pomocí *ratingu*. Rating je statistické zobrazení, zhotovené s pomocí různých prostředků, jež má za úkol zjistit, která část publika sleduje ten který program a jak je s ním spokojena či nespokojena. Výroky *ratingu* se těší naprosté důvěře sponzorů, kteří podle nich dávají svou finanční účast na tom kterém programu.

Při masovosti poslechu bývá výrok vědecky nenapadnutelný. *Chicago Department of Water* si ověřilo, že každý čtvrtek večer klesá prudce a nenadále na několik mi-

nut tlak vody, jako kdyby si v celém městě obyvatelé pouštěli najednou v koupelně a do dřezů vodu. A taky tomu tak bylo: v okamžiku, kdy končil jeden velice úspěšný televizní program, většina hypnotizovaných diváků při reklamě vstala od televizoru a šla si po přestálém napětí vypít sklenici vody, uvařit kávu, nebo se chystala do postele. Tak jasné případy jsou však vzácné a statistiky bývají obvykle mnohem náhodnější.

Prostředky, jimiž bývají ankety prováděny, se pohybují od neohlášeného zavolání telefonem divákům náhodně vybraným v telefonním seznamu – této metody používá i italská RAI – až po počítače, které jsou napojeny na televizory a zjišťují, které stanice a v kterou denní dobu jsou během týdne nejčastěji zapínány. Institucí, které se na tuto činnost specializovaly, je hodně; mezi nejznámější patří Nielsen Co. a Trendex Inc. Nielsen používá elektronický počítač a audiometr, Trendex telefonický test. Nielsen minutu po minutě vykalkuluje, kolik rodin se dívá na určitou část programu. Trendex spočítá přesně počet osob, sledujících určitý program v okamžiku zavolání po telefonu. Nielsen spojuje odpovědi z měst a z venkova, Trendex omezuje „terén ankety“ na dvacet největších měst. Odpověď na otázku, položenou jedním týdnem, zdali je možno Nielsena odvodit od Trendexe, byla kupodivu záporná. Různé jsou „terény“ obou *ratingů* a různě jsou limitované i údaje, které poskytují: jejich cíl – postihnout průměr vkusů a zálib – je ryze teoretický. Ed Hynes, jeden z šéfů Trendexu, se přiznává: „Občas se mě nějaký sponzor zeptá: ‚Minulý měsíc jste mi dali 5,3. Je to dobrý *rating*, nebo ne?‘ Jenže jak já to mám vědět? Ve hře je spousta faktorů, cena času, náklady na program, typ publika, které je třeba získat, věk televizních diváků, jejich výdělek a dokonce i jejich temperament. *Rating*, to je jenom číslo. Měří kvantitu posluchačů. Neměří účin-

nost. Nedokáže ani povědět, jestli se program líbí, nebo nelíbí.“<sup>7</sup>

Sponzoři si vypočítávají ekonomický průměr tak, že dělí náklady počtem posluchačů typu, o který jim jde, a získají tak jakýsi ekonomický vzorec, kterému říkají *náklady krát tisíce*. Tyto průzkumy zcela jasně vyvolala potřeba mít po ruce vědecké ověření za každou cenu, s čísly se totiž pracuje bezpečněji a rozhodnutí se mohou o něco opírat. Jestli však dotyčné *něco* analyzujeme, zjistíme, že to není nic než rozhodnutí obrátit se na určitou část veřejnosti a komunikovat s ní na základě vkusu předem zvoleného a ne na základě vkusu průměrného. Program pro dospívající mládež je sestavován s ohledem na modelového *teenagera*, který by kupoval výrobky, které nabízí reklama, čímž se vlastně vytváří zákazník. Věci se zkrátka mají tak, že místo aby divák modifikoval program, podvědomá kulturní politika modifikuje diváka.

Televize se tak může stát účinným nástrojem zvládnání nepředvídaných náhod a kontroly, zárukou udržení pořádku, stačí, aby utvrzovala vládnoucí vkus a neustále, pořád dokola předkládala veřejnosti názory, které vládnoucí třída považuje za důležité pro udržení daného stavu věcí.

V totalitní společnosti zcela evidentně prostředky k přesvědčování a k propagandě slouží především k přímému vštěpování vládnoucí ideologie, bez obav z problematického *approach*. Občané jsou nuceni přemýšlet a uvažovat – v rámci daného dogmatu – nad zásadami, na nichž je založena společnost, v níž žijí.

Ve společnosti, kde respektování osobní autonomie patří mezi zcela jasně vyslovené zásady a kde různost názorů je článkem víry, však zásluhou tržních mechanismů

<sup>7</sup> Srv. Bernard Asbell, *TV Ratings – What They Really Mean*, v *Harper's Magazine*, září 1958.

rovněž dochází k „skrytému“ řízení názorů a postojů tak, aby se nevymkly systému. Kulturní průmysl při tom, jak předkládá publiku implicitní a laciné vidění světa, přebírá prostředky obchodního manipulování a reklamy, jenže místo aby veřejnosti poskytl to, co chce, radí jí, co chtít má nebo o čem si má myslet, že to chce.

Kdyby tomu tak nebylo, nedalo by se vysvětlit, proč ani v zemích, kde není předmětem volné konkurence a je řízena lidmi, kteří jsou si tak či onak vědomi svých povinností vůči kultuře, nevyužívá televize svého monopolního postavení k tomu, aby publiku vnutila kritický přístup k daným hodnotám. Byl by to možná zákrok velice paternalistický a pedantský, ale když se například ministr opovází houf bezbranných olympioniků oslovit latinsky a když okázalé předvádění ubohých zbytků vzdělání patří do oficiální řečnické výzbroje, tak by tomu vlastně nic bránit nemělo.

Donekonečna omílaná tvrzení osob odpovědných za televizní programy, veřejně přiznávaná snaha přizpůsobit se v nich průměrnému vkusu diváka, jen aby si proboha nikoho nezneprátelily, to všechno sice na jedné straně potvrzuje, že tu tržní konkurence opravdu existuje (zodpovědní činitelé se na tomto poli předhánějí s publikem, jen aby proboha nedošlo mezi nimi k neshodám, které by třeba nějak nápadně zpochybnily jejich schopnosti zastávat svou funkci), na druhé straně však zcela jasně odhaluje instinktivní, podvědomou tendenci, vyvolanou ani ne tak vědomým politickým kalkulem, jako spíše obskurními konformními instinkty, vyrobit s pomocí programů co do názorů a vkusu ideálního občana a zároveň ideálního posluchače a diváka, který vychází ve všem vstříc potřebám držitelů moci, ochotně přijímá jejich vedení, je zcela lhostejný vůči závažným společenským problémům a nechá se rád od nich odvádět marginálními zálibami.

Televize tudíž ví, že by mohla determinovat záliby a vkus publika, aniž by se mu musela bezvýhradně přizpůsobit. V režimu volné konkurence se však podřizuje zákonu nabídky a poptávky, a to ne vzhledem k veřejnosti, ale vzhledem k objednavateli a sponzorovi. Vychovává prostě diváka tak, jak to požaduje sponzor a objednavatel. V režimu, kde má monopolní postavení, se zase přizpůsobuje zákonu nabídky a poptávky vzhledem ke straně, která je u moci.

Tato situace není pochopitelně nikdy totální. Televize si je velice dobře vědoma toho, že s pomocí svých nejschopnějších pracovníků dokáže veřejnost orientovat žádoucím směrem a v oblastech, kde by neměla narazit na odpor těch, kdož ji řídí a kontrolují, se o to také pokouší.

Příklady této iniciativy, kdy nevychází vstříc požadavkům publika, jsou početné, uvedme aspoň jeden, minimální, ale právě proto významný. Zhruba až do roku 1956 byl průměr italské písničky hanebný, běžná produkce nedokázala překonat nasládlý sentimentalismus, úplně stejný jako před válkou, který produkoval většinou usazené písničky jako „Máma“ nebo „Smutná víla“, zkrátka pokleslé dannunziánství a deamicciánství, pramalá melodická invence, absolutní hluchota vůči vývoji lehké hudby v anglosaských zemích (oživené džezem a rytmicky a harmonicky velice zralé a rafinované), nebo vůči tradici písničky francouzské (bohaté na výborné texty, dramatický obsah a nekonformní tematiku). Televize sice své vlastní pořady lehké hudby zahájila, po několika neúspěšných pokusech prosadit se přišlo však shora napomenutí, proč nezve ty „správné“ zpěváky před kameru tak často, jako je rozhlas zve k mikrofonu.

Díky požadavkům kladeným obecně na představení (a také dobrému vkusu některých televizních pracovníků, především z milánské redakce) se televizi nakonec přece

jen podařilo seznámit veřejnost s hvězdami francouzského šansonu a dalšími cizími zpěváky. V roce 1955 a 1956 večer volávala do televize spousta rozzlobených diváků (telefonáty byly dokonce i meziměstské a přicházely třeba uprostřed pořadu), kteří žádali, aby se těm barbarským skřekům v cizích jazycích učinil rázný konec a aby místo nich zazněly milované neapolské melodie. Dva až tři roky italský posluchač velice nerad snášel Juliette Greco a Gilberta Becauda, Yvese Montanda a Georgese Ulmera, Peter Sisters a Junii Richmondovou. V letech 1957 a 1958 se pak dostavily dva úspěchy. Písničkou *Nel blu dipinto di blu* (která odporovala zásadám konvenční melodiky a nepěla o lásce ani o matce) dobyl Modugno pevnosti San Remo, kde se koná každoročně známý festival písničků, a italská bistra postihla invaze hracích skříní, které jako *bestsellery* hrály písničky neznámých zpěváků a zpěvaček, jako byli Tony Dallara a Betty Curtisová, americké soubory jako třeba Platters, neboli záležitosti hudebně mnohem vytríbenější a založené na nových a nezvyklých rytmických hodnotách a rafinovaných zvukových efektech. Je zcela jasné, že Paul Anka může být použit coby hypnotikum stejně dobře jako Claudio Villa, i neřest může mít určitou kulturní úroveň, ten, kdo kouří opium, může psát vynikající básně, zatímco divoch, který opium žvýká, určitě básně nepíše, a výchova ke vzpouře proti zakořeněným hudebním návykům v každém případě znamená zasvěcení do dobrodružství vkusu a zálib, objevujících hudbu jako technický, konstrukční fakt a ne jako nerozvážené sentimentální podlehnutí.

Poslední otázkou, týkající se vztahů mezi televizí a vkusem publika, by měla být otázka vlivu televizních programů na návyk ke čtení. I v tomto případě je však ověřené, že to není televize jako taková, ale její partikulární použití, které z ní může udělat kulturně negativní zá-

ležitost. Jinými slovy řečeno je správné domnívat se, že televize neodvádí od četby, a když tak jen toho, u koho četba není prvkem kulturního formování. Citování celé řady anket na toto téma, k nimž došlo ve Spojených státech, zvláště v prvních letech po zavedení výkonných televizních sítí, by zabralo příliš mnoho místa.<sup>8</sup> My z nich však v každém případě můžeme vytěžít jeden obecnější závěr, a sice že praktikování televize podle všeho neodrazuje od četby denního tisku (jediný zdroj schopný poskytnout určitý druh informace a navíc spojený s domácím obřadem snídaně a s cestou do práce), a že televizní konkurence nejmíc ovlivnila náklad lidových *magazines* jako *True Confessions*, kde vycházela řada povídek morálním postojem a uměleckou úrovní velice podobných povídkám v televizi. Ubylo čtenářů i týdeníkům s aktuálními zprávami, které televizní zpravodajství prostě předběhlo, zatímco naopak stoupl náklad časopisů specializovaných (vědecko-populárních, historických a zeměpisných) schopných mnohem zevrubněji odpovídat na otázky, které v divákovi vyvolal televizní pořad, a nakonec i měsíčníků s vysokou úrovní, *high brow magazines*, jako *Atlantic*, *Reporter*, *Harper's* atd. Obdobná situace nastala i v Itálii, aspoň u obrázkových týdeníků, mimo týdeníky s politickým obsahem se během posledních let neobjevil ani jeden opravdu důležitý nový časopis, zatímco naopak došlo k rozkvětu časopisů „monografických“, od zeměpisných, jako jsou

<sup>8</sup> Srv. Leo Bogart, *The Age of Television*, New York 1956; Thomas Coffin, *Television Effects in Leisure Time Activities*, v *Journal of Applied Psychology*, sv. XXXII, 1949; Edward Mc Donagh, *Television and the Family*, v *Sociology and Social Research*, sv. XXXV, 2, 1950; Walter Kaiser, *TV and Reading-Report* č. 1, v *Library Journal*, sv. LXXVI, únor 1951; Zorbaugh, Harvel, Mills, Wright, *A Report on the Impact of Television in a Major Metropolitan Market*, New York 1952; Bernard Fine & Nathan Maccoby, *Television and Family Life*, Boston un. School of Public Relations and Communications, 1952.

*Milione, Natura viva, Storia illustrata, Historia* a řada subproduktů, až po sešity z dějin umění vydávané nakladatelem Fabbriem, které nehledě na význam kulturní mají i svůj význam společenský. Zdá se tedy, že televize odehnala čtenáře povrchní od povrchní četby, aniž by nějak podryla autoritu denního tisku, snad jej jen přiměla „vizualizovat“ se publikováním barevných fotografií (jak to dělá deník *Il Giorno*).

Důkladná statistika by nám určitě pověděla, jak jsou nakladatelé úspěšní (je jich hodně a často si konkurují) s novými vydáními slavných děl, která vydali v souvislosti s jejich uvedením v televizi.

Poslední problém se týká vlivu televize v rozvojových oblastech světa. Jak si všiml David Riesman, vpád audiovizuálních prostředků do společnosti orálního typu ještě před fází kultury psané, neboli před *civilizací knihy*, může vést ke ztrátě rovnováhy v mnoha oblastech života. Je však rovněž pravda, že v krajích, jako je dejme tomu italský jih, kde civilizace knihy se už vyčerpala, aniž by mohla zapustit hlubší kořeny, vpád televize do zapadlých osad, na fary a do stranických klubů znamená vpád nových forem života, odlišných společenských skutečností, jevů často nepochopitelných, zároveň však prestižních, které divákovi odhalí nečekané dimenze a bezpočet možností, což nemůže nevyvolat pohyb, a pohyb, zájem a zvědavost, to jsou pedagogicky pozitivní fáze, zvláště pro lidské skupiny žijící po staletí v dřimotné netečnosti.<sup>9</sup>

To, co zde bylo řečeno, nám umožňuje odvážit se na závěr tvrzení, že televize by mohla skutečně nabídnout a poskytnout „kulturu“ chápanou jako kritický vztah k prostředí, v němž divák žije. Televize se pro obyvatele

<sup>9</sup> O dopadu televize na rozvojové oblasti uveďme články Armandy Guiduciové a Ester Fanové v citovaném čísle časopisu *Passato e Presente*.



rozvojových zemí a zaostalých oblastí stane základem kultury, jestliže je přivede k poznání národní skutečnosti a dimenze zvané „svět“, a stane se základním prvkem kultury i pro průměrného obyvatele průmyslové čtvrti, jestliže v něm vyprovokuje odpor k společenské pasivitě. Objevit možnosti kultury i v dobrém pořadu písniček nebo v módní přehlídce a tak, aby něco nového objevily a vybídly k diskusi, to je úkol pracovníka v kultuře v oblasti televize. První aspekt může být inteligentně realizován i uvnitř existující situace, druhý si nepochybně vyžaduje politickou akci.

Budeme-li po televizi požadovat akci, která by vyvolala názorové třibení, musíme samozřejmě počítat s tím, že jde o sdělovací prostředek, který je k dispozici prakticky všem a přitom je také „krbem, u něhož se schází celá rodina“. Coby prostředek komunikace s nejširším a nejméně diferencovaným publikem je televize v poněkud nezvyklé situaci, obrací se jak k těm, co nečtou noviny, tak k dětem, které nečtou vůbec nic. Jestliže televizní pracovník říká: „Nedá se nic dělat, televize musí být taková, aby se na ni mohly dívat i děti,“ připadá nám jako pokrytec a přitom má naprostou pravdu. Kdo si přečetl zásady autocenzury pro americkou televizi,<sup>10</sup> ten ví, že tu vládne obezřetnost a opatrnost promyšlená do nejmenších podrobností, jakou by se nemohl pochlubit ani protireformační moralista. Snad doslova každý program by mohl podle nich pohoršit nějakou skupinu občanů nebo děti. Bereme-li však jednotlivé paragrafy zvlášť, jeden po druhém, nemůžeme než s nimi souhlasit. Je to zkrátka otáz-

<sup>10</sup> Srv. *Qui, studio one*, vydavatelství Cinema Nuovo, str. 109. Najdete zde rovněž zajímavá prohlášení autora televizních dramát Roda Serlinga o televizní cenзуře. Kdyby se někdy nějaký spolupracovník italské televize odhodlal vyprávět své zkušenosti, pak jeho odhalení by bylo určitě ještě mnohem zábavnější.

ka vyváženosti. Respektovat dětskou nevinnost nemusí být vždycky tak docela pozitivní záležitost. V minulosti se rodiče snažili respektovat děti tím způsobem, že jim zatajovali pravdu o tom, jak přišly na svět, a udělali z nich mnohdy sexuálně narušené a všemi možnými neurózami postižené bytosti.

V tom jsou i meze a možnosti televize. Dělat předpovědi je velice těžké. Televize se třeba jednou stane „vzdělanější“, pak se ale vzdálí svému publiku. Má-li pravdu Arnold Hauser, když tvrdí, že každá nová umělecká forma zpočátku sice rozvíjí svůj jazyk v souladu se svým publikem, ale jak se postupně zdokonaluje, vážne víc a víc v mělčinách formálních gramatik a ztrácí kontakt s veřejností, pak by to mohlo taky znamenat, že žijeme v šťastných dobách a že dnešní ubohé pořady nám mohou připadat jako ráj, do něhož se už nevrátíme, doby úsvitu telekomunikací, kdy všechno mělo epické rozměry a kdy „vzrušení a dojatí“ ministři odhalovali základní kameny. Hrdina Sheckleyova románu *Zabít čas* Thomas Blaine je nucen žít v budoucnosti. Koupí si „senzoriál“, přístroj, který stačí nasadit na hlavu, aby se dostavila románová vidění, příběhy, jichž se majitel přístroje pochopitelně účastní. „Senzoriál byl integrální součástí 2110, které byly všude k dostání a každý je znal, asi jako v Blainových dobách televizi. Někteří byli samozřejmě taky proti, kladli jim za vinu, že u lidí, co je používali, narůstá pasivita... Číst knížku nebo dívat se na televizi, tvrdili kritikové, to vyžaduje námahu, zatímco senzoriál je vzrušující, brilantní a úkladný, zmocní se člověka a zanechá v něm dojem, jaký dřív mívali jen schizofrenikové, že sny jsou lepší než život... Už jen jedna generace, hřímali kritikové, a lidi už nebudou schopní číst, přemýšlet a jednat!“

Televize nás možná jenom odvádí do nové vizuální civilizace, která se velice podobá civilizaci středověké, kdy

lidé „četli“ portály katedrál. Možná, jak bylo už také řečeno, nové vizuální stimuly postupně vybavíme symbolickými funkcemi a vyrazíme směrem ke stabilizování ideografické řeči.

Řeč obrazů však vždycky byla nástrojem paternalistických společností, které svým členům odnímaly výsadu přímého kontaktu se sdělovaným významem, nezátíženým sugestivní přítomností konkrétní, pohodlné a přesvědčující „ikony“. A za každou režií řeči v obrazech se vždy skrývala elita stratégů kultury, vychovaných na psaném symbolu a na abstraktním pojmu. Demokratická civilizace se zachrání, dokáže-li proměnit řeč obrazů v popud ke kritické reflexi a odmítnout pozvání k hypnotickým sedánkám.

### *Vesmír ikonoféry*

Vizuální informace (menší intenzita informace televizní oproti informaci filmové je v podstatě kompenzována její větší naléhavostí a kontinuitou) snižuje divákovu ostražitosť, nutí jej k účasti, indukuje mu intuitivní chápání, *kteřé se může také verbálně dál nerozvíjet*, následkem čehož dotyčná vizuální komunikace vyvolá v mase uživatelů psychologické změny, které nemohou nemít své ekvivalenty na poli sociologickém, čímž vytvářejí novou formu civilizace a vyvolávají radikální modifikaci vztahů mezi lidmi a světem, který je obklopuje, jejich bližními a vesmírem kultury.

Cohen-Séat mluví o opravdové a skutečné *ikonoféře*, v níž se lidská novorozeňata ocitají okamžitě po svém příchodu na svět. I když však ponecháme stranou masu vizuálního materiálu, který žurnalismus, reklama a film dnešnímu člověku obstarávají, lidstvo na celém světě

jako celek stráví ročně před elektronickým obrazem 300 miliard hodin (a nezapomínejme, že televize je dostupná jen v několika oblastech světa!), ze kterých se při průmyslovém využití satelitů zanedlouho stane miliard tisíc. Znamená to, že větší část lidstva prožije svůj den zcela pasivně, že se bude „dívat“ na to, co jí menší část k dívání přichystala, a navíc za podmínek předem stanovené emotivní účasti. Takové „dívání“, obdobně jako u filmu, časem nabude několika ohromujících (i když zcela samozřejmých) charakteristických rysů. Připomeňme si jenom, že lidské oko bylo dodneška umocňováno (brýle, dalekohledy atp.) tak, aby vidělo v rovné přímce před sebe, zatímco televize oku umožňuje akční rádius rozšířit bezmála naplno. Navíc masa pasivních „pozorovatelů“ během několika desetiletí (z větší části k tomu už vlastně došlo) bude svědkem uniformování svého kulturního standardu a vkusu na hranici „citové a mentální promiskuity“. Percepce okolního světa má pro formování lidské bytosti a pro orientaci jejího chování základní důležitost. Nyní se tato percepce světa (tato suma zkušeností) pomalu ale jistě stává hypertrofickou, masivní, přesahuje asimilační možnosti a zpočátku je *identická* pro všechny obyvatele zeměkoule. Na druhé straně tento nárůst zkušenosti probíhá podle zbrusu nových modalit, s pomocí smyslů a ne s pomocí pojmů, což znamená, že nedochází k obohacení představivosti nebo senzibility podle modalit estetické „katarze“ (která si vyžaduje povědomí, že jde o fikci, racionalizaci zobrazené události a její posouzení), ale že se naopak zkušenost zcela samozřejmě ukládá coby nesporná skutečnost a zároveň – a to je mnohem otřesnější – že převrací vzhůru nohama proporce, které regulovaly kvantitativní poměr mezi informacemi o událostech minulých a událostech současných. Jinými slovy řečeno, zatímco informace tradiční se odbývala ponejvíce v rovině *histo-*

*rické* (to, co se už stalo – o tom, co se právě děje, byly zprávy povětšinou nepřesné a opožděné), člověku „vizuální“ éry se dostane závratného množství informací o tom, co se právě děje v prostoru, na úkor informací o událostech probíhajících v čase (také proto, že vizuální zpráva rychle stárne a žurnalismus je založen na novinách, co se stalo včera, to už vlastně žádná zpráva není, takže obyvatel dnešního města ví naprosto všechno o tom, co se děje právě v New Yorku, ale už si vůbec nic nepamatuje o válce v Koreji, možná už dokonce zapomněl, kdy vlastně byla). Takováto ztráta historického smyslu je sice nepochybně velice závažná věc, Cohen-Séat však možná ponechává stranou skutečnost, že informace o tom, co se „právě děje“, je vždy a všude zárukou svobody. Dozvědět se, jak se to dozvěděl dejme tomu egyptský otrok, třeba po deseti letech, že se někde *něco stalo*, to mi vůbec nedává možnost dotyčné „něco“ modifikovat, naopak, vědět, že se někde *něco děje*, mi poskytuje pocit spoluzodpovědnosti. Středověký nevolník nemohl schválit ani odmítnout první křížáckou výpravu, protože než se o ní dozvěděl, uběhla slušná řádka let, obyvatel dnešní metropole se zato okamžitě dozví o kubánské krizi a může se postavit na tu či onu stranu a zveřejněním svého postoje, podpisovou akcí a někdy i svým hlasem ve volbách či přilnutím k revoluci může přece jen běh událostí ovlivnit.

Problém ovšem existuje, a není vůbec zanedbatelný. Přidejme k němu další paradoxní situaci (která částečně odporuje našim dosavadním zjištěním), a sice že informace o současnosti může být také popudem k úniku z ní a že televizní divák na základě zpráv o nejnaléhavějších událostech nemůže jednat, přejít k činu, ale jen si to namlouvat, „snít o tom“. Únik z času do prostoru by se tím proměnil v odmítnutí historie.

## *Elita moci zbavená*

Na druhé straně publikum, které do této *civilizace vizuality* patří, se nijak neodříká vytváření modelů chování a postojů a axiologických odkazových hodnot, elity, které si volí za svůj model, jsou však paradoxně *elitami bez zodpovědnosti*. A zde se nám budou hodit zjištění Franceska Alberoniho o kultu hvězd v současné společnosti.<sup>3</sup>

Alberoni vychází z domněnky, kterou pak prověřuje důkladným experimentálním pozorováním. V každém typu společnosti se zhruba opakují jedny a tytéž kategorie osob, platí to hlavně pro skupiny, které mají nějakou moc a jejichž rozhodnutí a chování výrazně ovlivňuje život společenství. Vedle skutečné moci elit náboženských, politických a hospodářských se ve společnosti industriálního typu postupně vytvořila *elita bez zodpovědnosti*, složená z osob, jejichž institucionální moc je nulová. Tyto osoby se tudíž nemusí ze svého chování zodpovídat před společenstvím a jejich činy jsou přitom témuž společenství předkládány jako modely a ovlivňují chování jeho členů.

Jde pochopitelně o *hvězdy*, osoby obdařené charismatickými vlastnostmi (jsou zbožňovány, mají tudíž božské vlastnosti; Alberoni připomíná typickou chválu šampióna: jsi bůh), jejich životní postoje se stávají akčním modelem a mohou hluboce modifikovat smysl hodnot a etických rozhodnutí davu, který se v nich vidí a nedá na ně dopustit. Jak už bylo řečeno, Alberoni ověřuje svou hypotézu s pomocí zevrubných dotazníků u různých lidských skupin a bere rovněž v úvahu různé typy hvězd. Jeho poznat-

<sup>3</sup> Objevila se jako sdělení na Pátém kongresu sociologie, jako krátká poznámka vyšla v publikaci *Almanacco Bompiani* a v knižní podobě v edici Vita e Pensiero v Miláně pod názvem *L'élite senza potere*.

ky jsou mnohem důsažnější, než vysvítá z naší kratičké zmínky, stačí však připomenout jeden jediný fakt, kterého jsou právě plné noviny (materství zpěvačky Miny), a způsob, jímž je veřejnosti předkládán a jímž jej dav bezpochyby přijímá, aby bylo naprosto jasné, že tato událost mnohem významněji než všechny filozofické polemiky dohromady přispěje k vytváření odlišného povědomí vztahu mezi oběma pohlavími a že v myslích italských občanů určitě dojde pod jejím vlivem k hluboké proměně představy nenarušitelného spojení mezi sexem, početím a sňatkem.

Tento typ rešerše spolu s dalšími nám nicméně dovolí vrhnout světlo i na další velice důležitou záležitost. Není pravda (nebo aspoň ne tak docela), že televize coby „služba“ prokazovaná veřejnosti se musí vkusu a požadavkům této veřejnosti přizpůsobit. Televize totiž spíš vytváří otázky, než aby na ně odpovídala. Problém filmových a jiných hvězd je v tomto ohledu velice výmluvný. Hvězda má očividně úspěch díky tomu, že ztělesňuje model, který shrnuje přání a touhy ve veřejnosti více či méně rozšířené. Ve společnosti, v níž se Mina coby „svobodná matka“ stane „modelem“, lidové vědomí bude soudit některé její instituce a její čin se stane příkladem k následování. Hvězda ovšem neztělesňuje všechny, ale jen některé tendence, a svou volbou je legalizuje a přesouvá do exemplární roviny. Vytváří se tím dialektika, v níž hvězda na jedné straně dokáže uhádnout a vytušit určité nejasné tendence, a na druhé tím, že je zosobňuje, je také šíří a předkládá coby model, což se děje obecně právě v televizi, která se tak stává školou vkusu, mravů a kultury.

## *Intelektuálovo odmítnutí*

Tyto a další rešerše a průzkumy slouží tudíž k tomu, abychom si v celém rozsahu a dosahu uvědomili bezprostřední a dlouhodobé následky, které civilizace zobrazení obnáší. Nebude však ke škodě, jestliže si ještě jednou připomeneme, že badatelé se sice snaží tato nebezpečí vyčíslit, ale jen proto, že se domnívají, že civilizace obrazů je prostě hotová věc, o které by bylo zbytečné diskutovat, a je třeba ji jen dokumentovat. Jinými slovy řečeno, nejriskantnějším postojem, jaký by člověk vůči těmto zjištěním mohl zaujmout, by bylo šmahem nové komunikační možnosti odmítnout. Tím by totiž došlo k fatálnímu rozdělení společnosti (jak už se to do značné míry stalo ve Spojených státech) na úzkou vrstvu intelektuálů, kteří novými sdělovacími prostředky pohrdají, a mnohem širší vrstvu *konzumentů*, kteří jsou masmediální technokracií bez morálních a kulturních skrupulí, usilující jediné o uspořádání podívané, která by přivábila co nejvíc diváků, pochopitelně zcela ovládnutí.

Není možno zde nepřipomenout vynikající knihu Cesara Mannucciho *Divák svobody zbavený* (Bari, Laterza 1962), v níž se autor rozhodně staví proti těm, kdo velice snadno dští oheň a síru na *bêtise* takzvaného masového člověka, a jediný opravdový úkol dnešního intelektuála vidí v pochopení a modifikování situace, do níž se sdělovací prostředky dostaly, což znamená zároveň nezradit svou společenskou roli a nepřejít na zpátečnické pozice. Tento postoj pochopitelně předpokládá přesvědčení, že věci se nemají tak, že nový technický fakt jen díky tomu, že vznikl v určité historické situaci a vyvinul se určitým způsobem, by byl nevyhnutelně něčím záporným a nepoužitelným k osvěcenijsším cílům, manicheisticky jednou provždy postižený neduhem, který je mu prostě vrozený



a nedá se vyléčit. Takovéto formulace sice živě připomínají kacířskou teologii z prvních století našeho letopočtu, najdou se však tací, co ještě dnes, a dokonce s přesvědčivostí, za kterou je odměňuje souhlas veřejnosti, tento postoj zastávají. Máme přitom na mysli (stejně jako Mannucci) například postoj Elémira Zolly, který už nějakou dobu tvrdí, že některá fakta se prostě nemohou stát nástroji od sebe navzájem odlišných kulturních politik, protože jsou sama o sobě ideologií a vymykají se tudíž jakémukoliv použití.

Ve skutečnosti ovšem neexistuje jeden jediný výsledek lidské techniky, který by nemohl být použit jako nástroj, pokud je tu k dispozici ideologie, na jejímž základě se naše operace dají naprogramovat, a co se televize týče, nejsou vůbec vzácné případy, v nichž moudré strukturování programu nakonec vedlo k naprosto pozitivním změnám. Vezměme si třeba televizní Politickou tribunu a připomeňme si, kolik diskusí vyvolala, kolik postojů vyprovokovala a kolik posluchačů, které přistihla nepřipravené, přiměla k tomu, aby se o politické problémy zajímali důkladněji. Všechny námitky, a dokonce i ta, že takový program jen přispěl k šíření lhostejnosti a bezzásadovosti tím, že ty nejméně připravené diváky postavil před relativnost postojů a nedostatečnou autoritativnost politiků, musí před tímto příkladem výchovy k demokracii jít stranou. Jediná možná odpověď je ta, že je-li demokracie (jako že je) postavena na vzájemné výměně názorů, a ty prostě nemohou být jiné než relativní, a jsou-li tyto názory tu a tam zastávány osobami bez patřičné autority (což se může stát), pak demokracie z toho bude mít prospěch právě v té míře, v jaké to dá občanům na vědomí. Každé jiné řešení je paternalistické a autoritářské. Pokud ovšem není považováno za něco záporného nejenom nalévání hlav s pomocí televizních informací, ale jakákoliv forma kulturní osvěty,

od vynálezu knihtisku až po Diderotovu *Encyklopedii* (což je právě perspektiva, k níž Zolla ve chvílích slabosti podle všeho inklinuje), a pak je ovšem každá diskuse zbytečná a nezbyvá než pochválit ty intelektuály, kteří se s pohrdáním rozhodli odejít z veřejného kolbiště. Budou-li ovšem pokračovat v publikování ve stejně masovém sdělovacím prostředku, jako jsou noviny, pak si prostě odporují a nemyslí svou věc vážně.

### *Obezřetné řízení kultury státem*

Využití různých technik coby nástrojů ve světle jasně vytyčených kulturních a ideologických perspektiv. Také proto, že slavné záporné efekty televize není třeba chápat příliš samozřejmě jako absolutně platné, protože se mění podle sociologických situací a často, například když určitá podívaná se při jednom průzkumu jeví dejme tomu jako zdroj mladistvé zločinnosti, a při jiném se dojde k výsledku zcela opačnému, se dostávají do radikálních rozporů. V tomto ohledu nám připadá velice zajímavá jedna kniha vydaná v Americe (Joseph T. Klapper, *The Effects of Mass Communications*, Glencoe, Illinois, 1960). V ní jsou velice pečlivě a vědecky důkladně proti sobě stavěny rozporné závěry, k nimž dospěly různé studie o televizi (a jiných aspektech masové kultury).

Klapper, který čerpá z jiného autora, dochází k závěrečné definici, která by někomu sice mohla připadat skeptická a beznadějná („určité typy *komunikace*, týkající se určitých typů *problémů*, předložené pozornosti určitých typů *osob*, za určitého typu *podmínek*, vyvolávají určité typy *efektů*“), především však dokládá, kolik úsilí bude ještě třeba vynaložit, aby bylo možné přesně vymezit veš-

keré psycho-sociologické implikace jevu, jakým je televize. Chtě nechtě si tudíž musíme položit otázku, zdali spíše než zavile setrvávat na asketicky záporném stanovisku, by nebylo užitečnější experimentálně různé cesty *zkoušet*.

Velice opatrnou pozici, blízkou Klapperovi (kterého však ve své jinak bohaté bibliografii vůbec neuvádí), zaujímá Adriano Bellotto ve své knize *Zbytečná televize* (Milán, Comunità 1962). Snaží se zjistit změny, které podle všeho televize v publiku už vyvolala (od rytmu rodinného života až po uspořádání bytu, kulturní návyky, frekvenci jiných druhů podívané a tak podobně), a na jejich základě pak navrhuje perspektivu různých možností jejího využití při demokratizaci a šíření kultury. Stejně jako Mannucci, ani Bellotto se nepokouší zatajit závažné omyly způsobené paternalismem a podporováním průměrnosti, jimiž je současná italská televize důkladně poznamenána, a naopak se pokouší čtenáři osvětlit a předložit k úvaze některé aspekty spojené s výchovou lidových vrstev s pomocí televize, k čemuž cituje velké množství statistických údajů.

Zajímavé jsou například otázky, související s vysíláním politických pořadů (které podle všeho posluchače přes veškerou „úkladnost“ „nepřesvědčují“, ale spíše v něm zanechávají reziduum „informace“ a předkládají myšlenky, jež jsou mu pak k dispozici při vlastní autonomní a uvážené volbě), o změnách, které televize vyvolala v bydlení, o „dezideratech“ diváků, důležitá je i bohatá bibliografie. Bellottova kniha souzní s jakýmsi bazálním optimismem, je však třeba poznamenat, že to není optimismus nezodpovědného zbožňovatele techniky, který tento sdělovací prostředek považuje za dobrý jen proto, že tu je a prosperuje (čímž se dostává v podstatě na stejnou pozici jako ten, kdo jej považuje za cosi neodčinitelně špatného). Jestliže postoj obdivovatele techniky odpovídá posto-

ji zastánce klasického liberalismu, pak Bellotto naopak navrhuje zodpovědné řízení kultury státem, který by z televize učinil skutečný nástroj demokratické kultury.

Je však třeba dát si pozor na jeden problém: něco takového je možno podniknout jen tehdy, jsme-li přesvědčeni, že „demokratická kultura“ je opravdu možná, neboli pokud se potají nedomníváme, že kultura je záležitostí aristokratickou a že oproti republice vzdělců tu stojí nenapravitelné a nepoučitelné masy, pro které je možno v nejlepším případě vyrábět subkulturu (kulturu masovou), jejíž způsobem a efekty by pak bylo možno radostně proklínat.

### *Kultura masová, nebo kultura demokratická?*

S tímto nedorozuměním (jež se ve skryté i zjevné podobě objevuje v mnoha diskusích) se ve své knize zešířka vypořádává Mannucci, kterého jsme už připomenuli. V první kapitole se snaží vymezit pojmy *masy a kultury pro masy*. S pomocí rozvážné, postupné analýzy charakteristických rysů moderní demokratické společnosti likviduje názor, že obyčejní lidé (neboli robotizovaná masa) jsou méněcenné osoby, pro které je třeba kuchtit zvláštní duchovní stravu. Proti ideálu demokracie založené na *rovnosti příležitostí* (každý kamelot se může stát prezidentem) staví Mannucci ideál *rovnocennosti formací*, což v podstatě znamená, že všechny občany je třeba považovat za osoby přírodou stejně vybavené a je tudíž třeba postarat se o to, aby na startu byl každý z nich kulturně stejně vybavený. Pro televizi má tento názor zcela jasné důsledky: většina televizních programů (a Mannucci, který si nebere servítek před ústa, dokládá svá tvrzení zcela přesně a bezohledně třeba tak, že provádí „psychoanalý-

zu“ některých pochybných prohlášení vedoucích televizních pracovníků) je založena na rozlišování *elity*, která *myslí* (a pro kterou televize nedělá vůbec nic, něco možná třetí program v rozhlase), a *nemyslicí masy*, kterou je třeba ovládat s pomocí paternalistického dávkování intelektuálních statků. Mannucci dokládá svůj názor přesvědčivou analýzou, k níž patří důkladná demystifikace zdánlivě „lidového“ programu nazvaného *Campanile sera* (Večerní zvonice), v němž strohé rozdělení účastníků na elitu, experty usazené na jevišti jako na trůně a vybavené rozhodujícími pravomocemi, a nerozlišenou masu neúčastníků, kteří jsou jen od toho, aby dodávali emotivní souhlas, odhaluje v symbolické poloze, jako by šlo o nějaký posvátný obřad, paternalistickou strukturu televizních programů.

Mannucciho kniha v analýze *toho, co už je*, i v návrhu *toho, co by být mělo*, vykresluje ideál demokratické země, kde televize nemá obavu sdělovat všem občanům všechno ve stejné míře a neobává se, že vysílání dramatických děl na vysoké umělecké úrovni někomu způsobí kulturní trauma, nebo že politické zprávy někomu přivodí mravní úhonu. A dodejme, že pozorný a dojemný zájem diváků vysedávajících v bistrech před obrazovkou, na které probíhá děj *Oidipa krále* s *Gasmanem* v hlavní roli (stejně jako konkrétní výsledky politické tribuny, které se politická moc tolik obávala), nás mají k tomu, abychom sdíleli postoj Mannucciho.

Mannucci přináší ostatně i postřeh, který nám připadá zvlášť vhodný k tomu, aby vyvedl z míry manichejce a zastánce názoru, že televize je jev definitivně záporný. Vrací se do období mccarthismu ve Spojených státech a poznamenává: „A ironie osudu tomu chtěla, že zrovna tento nejmocnější nástroj ‚masifikace‘ a morálního otupění přinesl ty nejefektivnější stimuly pro pochopení a od-

souzení demagogického tyátro: stačilo neutrálně (i když svobodomyšlnost a objektivnost nejsou vlastně nikdy neutrální) předvést šílené výslechy a směšná nařčení senátora z Wisconsinu, předtím známá pouze ze shrnutí v tisku.“

Není to určitě náhoda, že z nejrůznějších perspektiv zlepšení televizních programů jediné, co k něčemu jsou, jsou návrhy v poloze politické: změnit směr a řízení technického prostředku, jakým je televize, dokáže jediné jeho ideologizace. Ideologizace ovšem neznamená televizi „zestraničtět“, ale přinutit její vedení, aby akceptovalo demokratický postoj, neboli *aby tento prostředek používalo v duchu ústavy a ve shodě s lidskou inteligencí*. Všechny případy, kdy naše televize uspěla, nebyly v podstatě nic než korektní uplatnění této zásady.

## Závěry

Rešerše psychologů a sociologů nám odhalují existenci nezměrných psychických a společenských sil, které musíme krotit a zvládat, nechceme-li, aby byla zničena celá naše kultura, a televize nám z tohoto hlediska připadá jako atomová energie, protože taky může být zvládnána a směřována jediné na základě jasných kulturních a morálních směrnic. Psychologické průzkumy nám rovněž naznačují cesty, jimiž by se v budoucnu měly ubírat rešerše televizní „řeči“, analýza jejích možností, mezí a prostoru, v němž se bude vyvíjet, průzkumy sociologické nám zase otevřely prostor k společenské polemice. Naše závěry, jak jsme k nim postupně docházeli, jsou sice, pravda, v podstatě optimistické, nicméně by neměly být vykládány – a na to jsme také upozornili – tak, že všechno dobře dopadne, necháme-li věci běžet po svém. Jsme sice zajedno v tom, že v tomto děsivém a mocném masovém prostřed-

ku komunikace se soustřeďují pro nedalekou budoucnost různé možnosti šíření kultury, kvůli tomu však nesmíme zapomínat na emotivní, intuitivní a nepřiliš racionální povahu komunikace prováděné s pomocí obrazů.

Rádi bychom připomněli, že výchova obrazy byla vždycky typická pro společnosti absolutistické či paternalistické, od starého Egypta až po středověk. Obraz, to je viditelné a nediskutovatelné resumé celé řady závěrů, jichž bylo dosaženo kulturním zpracováním určitých předpokladů, a kulturní zpracování, které se opírá o slovo předávané s pomocí písma, je výsadou mocenské elity, zatímco finální obraz je konstruován pro porobené masy. V tomto ohledu mají pravdu manicheisté, když tvrdí, že v komunikaci s pomocí obrazů je cosi podstatně omezujícího a neodčinitelně reakčního. Kvůli tomu však není dost dobře možné jen tak šmahem odmítnout nepřeberné bohatství zážitků a objevů, které diskursy vedené s pomocí obrazů lidem během historie naší civilizace daly.

Moudrá kulturní politika (lépe řečeno moudrá politika lidí pracujících v kultuře, protože za *operaci TV* jsou spoluzodpovědní všichni) bude spočívat ve výchově (a to třeba právě i s pomocí televize!) občanů budoucího světa tak, aby dokázali příjem obrazů vyrovnat stejně bohatým příjmem informací „psaných“.

Televizní civilizace by mohla být komplementární k civilizaci knihy. Navrhnout televizi sérii didaktických programů, které by publikum naučily nesledovat ji víc, než je třeba, aby divák věděl, kdy před obrazovkou neseďi dobrovolně a kdy se z pozornosti stává hypnóza a z přesvědčení emotivní přitakání, třeba není věc tak nemožná, jak by se na první pohled zdálo, a v žádném případě by to neměla být utopie. Jinak by se totiž mohlo taky docela dobře stát, že bychom si sami řekli, aniž by nám došlo, oč vlastně jde, co jedna posluchačka napsala Bellottovi a on

si to vzal za motto své knihy: „Abych pravdu řekla, televize se mi moc nezamlouvá, často je hrozně nudná, a kdyby jenom to, to by ještě nebylo to nejhorší, stejně však před ní vysedávám celé hodiny, i když toho mám tolik na práci.“



---

**SKEPTIKOVÉ  
A TĚŠITELÉ  
NEBOLI  
APOKALYPTIKOVÉ  
A INTEGROVANÍ**

# Nihilisté s mečem plamenným

Jaký je rozdíl mezi formací a informací, to všichni víme. A právě tak všichni vědí, že žijeme v říši informací, kde technický rozvoj zašel tak daleko, že pokud dialog mezi lidmi a kultura vůbec přežijí (a najdou se tací, co o tom pochybují), pak pouze na základě intenzivní výměny údajů, zpráv a upřesnění toho, co se právě děje.

Je celkem snadné pochopit, do jaké míry tento stav přímo vybízí k tomu, aby se jím prostě opovrhovalo a dost. Opovrhovat něčím, to je ta nejsnadnější věc na světě. Každému zkrachovalému intelektuálovi stačí poměřit stav, v němž žije současný člověk, se stavem, v němž žil dvořan nebo pán v časech kardinála Bemby, a rázem je mu naprosto jasné, jaká je to dnes bída, oč všechno lidstvo přišlo... Kde skončil člověk? Utopil se ve vlastní pýše a marnivosti, v bahnu konformismu, ve zpupném nepořádku své vlastní naprosto informované a naprosto deformované inteligence. Co nám zbývá? Mlčet (žádné vyhnanství není možné a žádná lstivost nám nepomůže) a občas vrhnout tragický pohled do prázdna. A utěšovat se tím, že jsem ušlechtilý tvor. Nihilista s mečem plamenným.

Chodbami evropské kultury se už jednou jeden takový nihilista potloukal, a to byl opravdu někdo. Stačil na všechno sám. Bohužel jsme v něm však objevili pohrobniho spoluvníka nacistického šílenství a jeho dílo zařadili mezi texty, které už neplatí, a dokonce by se ani neměly číst.

Jenže právě Nietzsche nám rázem začal připadat jako objevitel při čtení eseje, který mu věnoval Gianni Vattimo (mladý filozof, který nebyl poslušný a přečetl si jej od začátku do konce) v posledním čísle časopisu *Archivio di filosofia*, věnovaném právě Nietzscheovi a Pascalovi. Esej je částí mnohem širší rešerše, na tomto místě bychom však rádi jenom poděkovali jejímu autorovi za to, že poukázal na něco, co by staronovým nihilistům, kdyby to znali, ušetřilo řadu rádoby vzrušujících objevů. Máme na mysli Nietzscheovy stránky věnované „historické nemoci“, nemoci naší doby (opakuji, že *naší*, protože Nietzsche opravdu viděl hodně dopředu), úbytím civilizace, která má tak jasné vědomí toho, co se stalo, že ztrácí sílu vytvářet něco nového a hyne zavalena tíhou překonaných objevů a lstí, na které se už nikdo nenachytá.

Každá akce a každá její revize se tudíž nemohou stát než reflexí zkušenosti jednou už prověřené. Aby se vůbec dalo začít, je třeba všechno vědět, a nevědět už vlastně není ani možné. Přenesme tuto nemoc vědomí z říše, v níž kraluje kultura elity, do říše kultury masové a vyjde nám z toho „žurnalismus“ jako duchovní kategorie, jako potřeba být neustále informováni o „přítomnosti“, jako požadavek znát kroniku každého přítomného okamžiku, nemoci se bez ní obejít a nemoci z ní ani vyjít. Je-li současný člověk uveden do vztahu k bezpočtu situací, které je nucen brát na vědomí, aby zůstal v pohybu a mohl projektovat, a přitom žádná z nich není jeho, žádná se mu nepředvádí ve výsadní perspektivě, pak to znamená, že žije v trvalé nejistotě.

Taková je situace. Nietzsche se však nespokojil jen s tím, že by jí opovrhoval, nestěžoval si a naopak se jí snažil překonat v samotných základech. Jeho závěry se nám nemusejí zamlouvat, a taky se nám nezamlouvají, nemůžeme mu však upřít, že jsou to závěry uvážené a dra-

ze zaplacené. Takže je určitě na místě si připomenout, jak je snadné naříkat si na historickou nemoc a na její „žurnalistickou“ podobu dokonce *s pomocí žurnalismu*. Mnohým z našich současníků tento mistrovský kousek zajišťuje reputaci „mistra humanismu“.

Jenže jaký člověk se hroutí? Člověk Bembův a Cortegianův, Leonardův, Ariostův nebo Raffaellův? Dobře, v pořádku. Umíme si ovšem docela dobře představit, co to v té době byla dejme tomu rolnická komunita v Sasku: žilo se v ní v „lidském rozměru“, v souhlasu se střídáním ročních dob, kultura se přenášela z otce na syna v podobě pojmů prověřovaných moudrostí starších, to znamená, že byla systémem hodnot a tudíž „formací“ a integrací s prostředím, rovnováhou s bohatým a přirozeným lidstvem. A pak se ale dotyční vesničané při provozu této své ničím nenarušené totality hodnot jednoho dne se zpožděním dovědí, že došlo k náboženské reformě, ke vzpourám a k válkám a pak k všeobecnému pardonu a jejich víra a jejich systém hodnot že se z moci konkordátu změnila a přizpůsobily víře a hodnotám vyznávaným jejich panovníkem. Historická nemoc a žurnalistický mor je nenapadly, něco se však stejně změnilo a oni se tomu museli podřídit. Někdo volil za ně, a to se vším všudy, s hodnotami, způsobem vlády, přidělováním výrobních prostředků, zkrátka a dobře se vším, co to obnášelo.

Co se ale děje s našimi současníky? Jistě, jsou to samí schizofrenikové sužovaní konformismem a zavalení lavinou informací, televizními kvízy a zprávami, synáček zpěvačky Miny, odsouzený Jevtušenko, koncil a doktor Kinsey hrají před jejich unavenýma očima hanebnou komedii s informací, která jenom informuje. Jenže jednoho krásného dne si někteří z nich v grafickém bábelu novinové stránky najdou informaci, která se jich přece jen dotkne: kdesi vypukla revoluce a vzápětí byla potlačena, vláda po-

depsala politickou dohodu, která je zradou na minulosti, vůdce jednoho z obou bloků zahájil akci, která by mohla vést k rozpoutání války. Přečtou si to, jsou informováni o „přítomnosti“ a jdou do ulic manifestovat. Vytloukají dlažebními kostkami okna nějakého vyslanectví, nechávají do sebe střílet policií, mlčky nesou v průvodu transparenty. V dané situaci se tím ale něco změnilo. Jejich gesto změnilo běh událostí. Lidé informovaní zjistili, že díky tomu jsou také svobodní a dokázali něco, co by nikdo nečekal, vybrali si z informací tu svou.

Kdybychom byli nuceni zvolit si mezi lidmi nějaký ideál, vybrali bychom si tyto oběti historické nemoci (či technologie). Zmocňují se nás pochybnosti, zdali „humanistický“ model, stavěný proti modelu zahrnovanému opovržením, není v podstatě jen nebezpečný podvod, a zdali kompletní lidskost dvořanů a pochlebovačů Kateřiny Cornarové v Asolu nebyla vlastně jen výsadou privilegiovaných tříd.

Jenomže zůstat u tohoto tvrzení a nejít dál by bylo stejně naivní a klamné, jako postavit se na stanovisko těch, co jenom opovrhují. Člověk pocházející z říše informací není vůbec člověk regenerovaný a osvobozený, z hlediska genetického je to „mutant“, někdo, pro koho je třeba teprve konfigurovat nové ideály lidskosti a formování člověka, nové systémy hodnot, nové cesty k osvobození. A není tak těžké uhádnout, na čem se tato *transformace člověka* zakládá a jaké tendence prokazuje: přispěly k ní změny technologické, přestavění společenských struktur a tudíž i modifikace kulturních perspektiv, řeči a komunikačních kanálů. A role pracovníka v kultuře spočívá právě v tom, aby všechna tato „tajemství“ (a „překupníky s tajemstvím“) odhalil a určil, zdali v rámci současné civilizace existuje něco, co by umožnilo na dotyčného „mutanta“ kulturně dále působit.

---

Každá jiná pozice znamená jenom radikální nedorozumění a budí v nás podezření, že se v ní skrývá nostalgie po dobách, kdy „být člověkem“ bylo výsadou několika málo osob.

Kdyby tomu tak opravdu bylo, pak by se tu pěstovalo (třeba i nechtě) to, čemu Kazin říkal „vznešený intelektuální fašismus“.

## Z Pathmosu do Salamanky

Sepsat životopis Mila Temesvara<sup>1</sup> není jen tak, vymezit přesněji pole zájmů této neklidné, zneklidňující a nepředvídatelné lidské inteligence je však mnohem těžší. Při svém nedávném pobytu v Argentině zaujal badatele svými *Bibliografickými prameny J. L. Borgese*. Zdál se to být text filologicky rozhodující, nakonec však byl vyvrácen anonymním pamfletem nazvaným *O použití zrcadel při hře v šachy*.

Autorem pamfletu byl samozřejmě taky Temesvar, dokonale se mu podařilo zmást své vlastní čtenáře. Na druhé straně jeho pobyt v Argentině je jen náhodná epizoda. Milo Temesvar je Albánc. Byl nařčen z levé úchyvky a odešel do Sovětského svazu, kde se zabýval studiem myslících strojů a s pomocí inženýrských analýz se pokoušel zredukovat básnické hodnoty na logické okruhy, reprodukovatelné elektronickým mozkiem vybaveným náležitými instrukcemi. Později emigroval do Spojených států a pracoval tam několik měsíců jako lektor slovanských jazyků na Rutgers University. Než odešel (zdá se, že na silný nátlak FBI), stačil ještě publikovat v Seven Types Press velice originální, pohoršující a provokující esej s názvem *The Pathmos Sellers*, který by mohl být přeložen

<sup>1</sup> Jelikož po publikování této stati jeden velký nakladatel a dva bystří kritikové začali ze všech sil pátrat po dílech Mila Temesvara, rád bych upozornil čtenáře, že Temesvar přese všechny životopisné a bibliografické údaje nikdy neexistoval. Je-li však autor plodem fantazie, pak postavy, o nichž píše, mají své modely ve skutečnosti. Proto se domníváme, že obsah této stati je koneckonců pravdivý.

(pokud autorská práva, jak je to pravděpodobné, získá jeden italský nakladatel) jako *Prodavači Apokalypsy*.

*The Pathmos Sellers* je jakási sociologická rešerše svého druhu, neboť přináší lákavé interpretační hypotézy, aniž by se aspoň trochu pokusila prověřit je v terénu. V tom se Temesvar ovšem důsledně drží svých zásad, jak je svého času vyložil v memorandu pro Sovětskou akademii věd nazvaném *Ověření jakožto falzifikace hypotézy*.

Jakou tezi vlastně kniha *The Pathmos Sellers* zastává? Rešerše vychází z problému, jímž se už sociologická publicistika několikrát zabývala a jemuž se lidově říká „problém nezpůsobivosti“. Jde o rekvalifikaci rolí v kompletně automatizované a silně industrializované společnosti.

Temesvar vychází z elementárního příkladu. V nějakém městě tramvaj nahradilo metro a městská správa musí pro tramvajáky najít nové zaměstnání. Ti, kteří se ukáží být nezpůsobiví pro metro jako řidiči (jejich reflexy už neodpovídají novým požadavkům, nebo už nezvládají nové technické operace), se vrátí do společnosti jako neintegrováné elementy a potenciální nezaměstnaní. Dobrá organizace sociální péče by však pro ně měla najít nový obor činnosti a umožnit jim zastávat novou roli.

Je tu však, pokračuje Temesvar, kategorie, pro niž neexistuje alternativa role, kterou právě zastávají, a to jsou intelektuálové, především humanistického ražení, kteří se tím kvalifikují coby „technikové Totality“ (nebo Humanity, chápané jako totalita hodnot). Jenže právě jim, lidem, kterým společnost není s to poskytnout sebemenší pomoc, protože jsou do jisté míry jejími školiteli, je však právě toho dne, kdy se jejich funkce ukázala být nepřiměřená společensko-kulturnímu kontextu, nabídnuta neobyčejná alternativa. Díky jejich schopnostem imaginativním a kulturním si totiž mohou „vymyslet“ nové typy činnosti, které jsou funkční jen zdánlivě.



Aby tento problém náležitě osvětlil, vypracoval Temesvar abstraktní model, jehož historické odkazy mají alegorickou hodnotu, a sice model „učence ze Salamanky“. Učenec ze Salamanky, tvrdí Temesvar, je znalec astronomie a geografie a zná všechno, co starověké texty říkají o ptolemajském astronomickém modelu, vyzná se i v kultuře, a tak může své bližní učit, jaké jsou různé části světa, jací lidé je obývají a jakými cestami je třeba se ubírat, aby se tam člověk dostal. Tato suma znalostí umožňuje učenci ze Salamanky získat místo na tamější univerzitě a hojné prebendy od španělského krále.

Před sbor vědců v Salamance však předstoupí Kryštof Kolumbus, aby jim předložil nové poznatky o tvaru a rozměru Země. Spolu s domněnkou, že se dá „cestou na Západ dojit na Východ“. Náš vědec pochopitelně Kolumba odmítne. Kolumbus se však stejně na moře vydá a objeví Ameriku. Od toho okamžiku se změní tvář Země, astronomické a geografické knihy přestanou rázem platit, pojmy, jichž byl náš vědec prodavač a autorizovaný šířitel, najednou nemají žádnou cenu. Novými technikami zeměkoule se rázem stali plavci a cestovatelé a k nim se přidružili vědci, schopní přizpůsobit se novému pohledu na svět. Učenci se Salamanky, pokud chce žít dál, se nabízejí dvě perspektivy: buď se podrobit přeškolovacímu kurzu, kde by získal znalosti, které by mu umožnily stát se mistrem kultury a života ve změněném horizontu vztahů, nebo založit novou vědu na tezí morální a kulturní škodlivosti způsobené objevením Ameriky. V tomto oboru by mohl znovu nabýt důstojenství znalce, stát se učitelem života a mít tisíce žáků.

Je sice pravda, že Amerika existuje, ale to, že existuje, je špatné a lidskému plemeni z toho vzejde jediné velikánská škoda. Vědec ze Salamanky, který se stal znalcem v oboru „kde skončíme, půjde-li to tak dál“, nakonec na-

jde svou roli ve společenském kontextu, najde si politické, náboženské a ekonomické organismy, kterým by jeho ideologická propaganda mohla přinést užitek, zkrátka dostane nazpět své místo a s ním i všechny prebendy. Temesvar ho v jeho nové roli nazývá „prodavačem Apokalypsy“.

Filozofické zaměření Temesvarova eseje je naprosto jasné, při studiu geneze fiktivních kulturních rolí ve společnosti měl zjevně na paměti míru, v jaké jsou ekonomické podmíněnosti důležité pro formování kulturních a zvláště prorocko-odmítavých postojů. Na druhé straně Temesvar neváhá přenést svůj model do živé přítomnosti. Žijeme v kulturním vesmíru plném změn, hranice mezi tím, co je duchovní a co je materiální, mezi hodnotami technickými a hodnotami humanistickými jsou stále méně znatelné. A to ne proto, že by se hodnoty technické kladly přes hodnoty lidské, ale proto, že zítřejší lidské hodnoty budou moci být zjišťovány s pomocí docela jiných parametrů a průchodností nových situací vytvořených technologickým pokrokem.

Filozofická diskuse o člověku, tvorů, který si svými schopnostmi logické dedukce vysloužil označení „mistrovské dílo“ přírody, ztratila význam, protože tytéž schopnosti má každý lepší elektronický mozek. Nejde však ani tak o to, že by ztratila význam a smysl rozprava o člověku, jako spíš o to, že člověk už nebude moci být nazírán jako tvor vytvářející sylogismy, ale jako tvor schopný konstruovat stroje vytvářející sylogismy a zabývat se problémy spojenými s jejich použitím. Mění se horizont problémů: člověka je třeba znovu hledat pěkných pár miliónů kilometrů za ním. To platí jak pro filozofii, tak pro uměleckou kritiku a pro morálku stejně jako pro ekonomii a náboženství. A to všechno zřejmě po intelektuálovi vyžaduje přeškolovací kurz, pokoru a ochotu jít znovu do školy.

Některým to neznalost věci nebo vysoký věk už nedovolí. A v tom případě budeme muset přihlížet, jak si v hrůze nad tím, že přišli o privilegované postavení, vymýšlejí fiktivní funkce a vytvářejí nové role. Objevují se technické Apokalypsy, specialisté na důkazy o tom, že nový horizont problémů je radikální nedorozumění, že je protilidský a že je tudíž třeba, má-li být lidstvu zaručena budoucnost, vrátit se ke kultu bývalých hodnot. „Prodavač Apokalypsy,“ tvrdí Temesvar, „tím aspoň vyřeší jeden problém, a sice jak neumřít hladu.“

# O vědecko-fantastické literatuře

Panu Waynovi se naskytne možnost nechat se za slušnou sumičku – v hypnotickém spánku, nebo pod narkotiky? – uvést do fyzické tenze. Připraví se tím sice o deset let života, zato si však bude moci během několika vteřin prožít celý jeden rok právě v tom z bezpočtu možných vesmírů, po kterém tajně nejvíc touží. Umožní mu to Sklad Světů. Nakonec si ale všechno rozmyslí a vrátí se radši domů: rok se pomalu vleče a pan Wayne pořád vlastně neví, zda udělal dobře nebo špatně, že to vzdal, je to rok šedivý a nijaký, žena je ustaraná, dcerka dostane spalničky, musí den co den do práce a jen tu a tam si o víkendu vyrazí na plachetnici. Pak se ale probudí a je mu rázem jasné, že se pokusu *podrobil opravdu* a ten rok nijakého života že byl právě ten vytoužený, nejnedosažitelnější ze všech možných světů. Wayne je totiž jednou z několika osob, které přežily atomovou válku, a žena, domov a děti jsou jen houf fantomů, za nímž se žene ve zříceninách světa.

Hledání ztraceného času a paměť coby poslední útočiště člověka tak v této příkladné povídce Roberta Sheckleyho, otištěné v časopise *Galaxy*, vcházejí do vědecko-fantastické tematiky. Mají podobu apokalyptického nástroje protestu. Na druhé straně si čtenáři vědecko-fantastické literatury určitě všimli toho, že mezi literárními novinkami se objevuje víc a víc románů, které se záměrně vracejí k tématům, o něž se zajímá i současná literatura, literární kritika a sociologie. Tak je to třeba téma atomové kata-

strofy v Andersonově románu *After Doomsday* (Po soudném dni), satira na blahobyt a konzumnost v *Obchodních s vesmírem* od Pohla a Kornblutha, osvícenská alegorie Beama Pipera *Little Fuzzy* (Lidičky), která nabádá k odstranění veškerých rasových předsudků rozšířením kategorie „lidské bytosti“ na kategorii „bytosti myslící“. Tím vším vědecko-fantastická literatura jen dokládá své poslání být jakýmsi teploměrem naléhavosti diskutovaných tematických okruhů a ve škále produktů masové kultury představovat její levé křídlo.

Což ovšem vůbec nic nemění na tom, že i nadále zůstává průmyslovým výrobkem, který se pasivně podřizuje náladám svého publika, jak nám to dokazují tři Heinleinovy romány z období nejhoršího mccarthismu: v románu *Hvězdná pěchota* jsou zjevné nacistické kazy, v *Šesté koloně* se téma „svět po atomové válce“ propadá do rasismu („žlutá rasa“ je od přírody zlá...) a *Páni loutek*, to je hotová příručka, jak pořádat hon na čarodějnice. Bytosti z meziplanetárního prostoru se přisají pod šaty na záda svých pozemských obětí (ze kterých se stanou tím pádem živoucí mrtvoly, zombiové) jako jakási zlobou naplněná rosolovitá hmota, aby je mohly ovládat. Jde zcela jasně o podobenství. Vědecko-fantastická literatura se však dokáže bránit i zevnitř, a tak mimo tato díla (co do senzibility hodně zastaralá) jsou tu i *Pavlovovy lodě* od Pohla, kde problém vztahu mezi bílou a žlutou rasou je vyřešen objevem hlouběji uložené všelidské identity.

Vědecko-fantastická literatura právě tím, jak se neustále snaží najít imaginární řešení aktuálních situací, budí dojem, že je pro ni typické vyústění do pozitivní společenské kritiky, a na rozdíl od detektivky (která upadla do „manýrismu“ ze samého násilí a sexu) že není jen útěchu přinášejícím zdůvodněním existující skutečnosti, ale že si uchovává i utopické napětí a alegorickou a výchovnou funkci.

Tím samozřejmě neříkáme vůbec nic nového. Tento problém už ve svých knihách ozřejmil Sergio Solmi a vytyčil ostatně i způsob, jak by se jím kritika, jak literární, tak společenská, měla zabývat, aby se pocvičila v praxi, která neslevuje z vysoké kulturní úrovně.

Science fiction je literatura konzumní a není ji tudíž dost dobře možné posuzovat (pokud ze sebe nebudeme dělat snoby) podle kritérií platných pro literaturu experimentální a laboratorní. Je založena na akčním mechanismu, který má vyvolat okamžitý, bezprostřední efekt. Výpravná vědecko-fantastická literatura je založena na použití několika mytologemů. Univerzálnost „situací“ a problémů je tu hlavní podmínkou fungování děje. Jeden příklad za všechny: snad každý autor coby narativní konvenci a tudíž coby kritérium pravděpodobnosti přijímá první zákon robotiky (podle něho žádný robot nesmí ublížit lidské bytosti). Což ovšem znamená, že vědecko-fantastická literatura obsahuje něco, co moderní kultura od středověku a jeho renesančních odnoží nezná, a to *institucionalizovaný repertoár postav*, díky němuž každá typická situace, každý sumarizující emblém, charakter či figura získávají v očích čtenáře okamžitě kvalitu alegorického či morálního postoje, a každý příběh se stává poselstvím, přesahujícím vnější sled faktů. Určitě to není náhoda, (přečtěte si kritický úvod k antologii *Science fiction: teror nebo pravda?* vydané nakladatelem Silvou), že „znalci“ v této oblasti úporně diskutují o přípustnosti a nepřipustnosti některých zápletek a o respektování pravděpodobnosti vědecké a vědecko-fantastické s puntičkářským dogmatismem, za jaký by se nemuseli stydět ani středověcí a renesanční znalci rétoriky. Podobný postoj se pravidelně objevuje tehdy, jde-li o literaturu alegorickou s výchovným posláním. Tato literatura – a literární kritika to

může klidně brát jako návrh – jako by měla právo provozovat „kritiku obsahem“, která nám u uměleckých experimentů, realizujících své poslání s pomocí formálních struktur, připadá jako povrchní, dogmatická, byrokratická a ždanovovská. Obsahová kritika se stává přirozenou a potřebnou, když se v rámci nějaké civilizace (jak je tomu právě u vědecko-fantastického žánru) vytvoří nové možnosti oběhu alegorie a moralistních pamfletů v podobě utopického a alegorického příběhu.

Zmínil jsem se o návrhu pro kritiku, ale šlo mi spíš o recenze v denním tisku nebo v časopisech. Science fiction je literatura, která ze sebe nemůže setřást pedagogickou funkci (v dobrém či špatném smyslu, to je třeba rozlišovat případ od případu) a která tím, že existuje v komerčním oběhu a pro něj, je konzumována jako literatura ryze zábavná. Ale není snad naší kulturní povinností osvětit právě ty osoby, které před usnutím v posteli, nebo nahonem ve vlaku, nepozornýma očima prolétají řádky jediných „příruček zbožnosti“, jež jim industriální civilizace povolila?

# Strategie touhy

Jaké citové motivy nás mají k tomu, abychom zatoužili po nějakém výrobku? Dokažme si to vysvětlit a dokážeme zmanipulovat nejskrytější motivace a touhy publika. Zakladatel Ústavu pro výzkum motivací Ernest Dichter nám ve své knize *Strategie touhy* přináší celou řadu indiskrétností ohledně vlastních technik a postupů.

Jak by Dichterova technika měla fungovat, to nám už naznačil Vance Packard ve své knize *Skrytí přesvědčovatelé*: muži, který chce vypadat tajemný a mužný, ukažte krabičku cigaret Marlboro v chlapské, tetované ruce přes celou plochu plakátu; jestliže se však na veřejnosti objeví podezření, že příliš silná cigareta vyvolává rakovinu, pak tentýž výrobek (který se samozřejmě nijak nezměnil) vložte do štíhlé a křehké ženské ruky, čímž ji nabídnete jako cigaretu lehkou a méně škodlivou. Publikum v masové společnosti má zkrátka velice prostá přání a moc špatnou paměť.

V poslední době se o doktoru Dichterovi mluvilo jako o muži, kterého si strana, jež má u nás většinu, najala, aby jí řídil volební propagandu. Dichter u italského publika zjistil přání omladit politické kádry a doporučil předvést na plakátech Křesťanskou demokracii jako dvacetiletou dívku. Doktor Dichter však nebral ohled na to, že zdejší lidé chovají trvalou, jízlivou a bolestnou nedůvěru vůči moci a jejím demagogickým lichotkám a nereagují tudíž jen podle jednoho schématu. A tak došlo k tomu, že plakáty byly nakonec odstraněny a staženy, protože organizo-



vané skupiny k nim velkými písmeny připisovaly to, co podle nich je podle tradic národního chlapáctví takové dívence, co prošla bez úhony pubertou, načase udělat. Jak jsme nakoupili, tak prodáváme.

Jaké chyby se tu dopustil člověk, který přitom dokázal americké veřejnosti vnutit typy vozů, které po léta milióny zákazníků odmítaly, a zavilé milovníky kávy přesvědčit, aby pili čaj, a který přišel na to, že kuřáci nemají rádi zapalovače, co chytí hned napoprvé, protože odstraňují napětí a radost z dosaženého úspěchu, když se objeví plamínek?

Máme dojem, že právě při čtení jeho knihy se nám před očima objeví jádro věci líp, než na stránkách odpůrců, jejichž názory se Dichter snaží vyvrátit. Především je třeba říci, že je to kniha, která se čte jedním dechem. Že značné procento našich postojů je motivováno iracionálními faktory, to je známá věc, a Dichterova analýza, bohatá na anekdoty z průběhu rešerší, určitě obezřetnému čtenáři odhalí říši našich nevyhnutelných slabostí a přiměje ho uvědomit si je. Dalo by se dokonce říci, že kdyby Dichterovi šlo jen o napsání prvních dvou set stránek knihy, jinými slovy řečeno, kdyby v ní šlo jen psychologickou rešerší bez vedlejších úmyslů, pak by si plně zasloužil naše uznání.

Věc je však v tom, že Dichter se ze všech sil snaží prodat hlavně svou dovednost. Ví to a taky to říká, rešerše motivací je nástroj a jako takový je neutrální, všechno závisí na způsobu jeho použití. On sám použil strategii touhy na zubní pasty, hygienické kampaně, zlepšení vztahů mezi rasami a snížení napětí mezi podnikateli a odbory. I zde by jeho postup v rovině čistě realistické (každý dělá, co umí) byl zcela ospravedlnitelný, kdyby se z toho ne snažil vyrobit filozofii. A to filozofii velice prostou a optimistickou: život, to je napětí, změna, získávání nových

možností psychologické pohody a materiálního blahobytu. To znamená, že bychom měli stimulovat a řídit touhy a přání našich bližních, protože sami od sebe nikdy nedosáhnou toho, po čem podvědomě touží.

Dichter tvrdí: pokud koupě nového vozu, i když ten, co mám, je v pořádku, obohatí mou zkušenost, znásobí můj pocit, že jsem šťastný, proč bych to neměl udělat? A proč by tu neměl být někdo, kdo mě má k tomu, abych to udělal? Jeho úvaha nemá žádnou chybu, i když je dobré si všimnout, jak tato filozofie přesně odpovídá požadavkům ekonomie založené na konzumování a existující pro konzumování.

Požádejte však Dichtera, aby vám trochu líp upřesnil, co považuje za „dobré“ a „pozitivní“ zkušenosti, jaký konkrétní smysl má pro něho výraz „štěstí“, jinými slovy řečeno, jaké cíle klade své představě neustálého vývoje, protože nebudou-li jasné tyto cíle, nebude možno odlišit ani jednu dobrou zkušenost od jiné dobré zkušenosti a zjistit, která z nich je lepší, a pít čaj místo kávy a kupovat si radši místo jedné značky mýdla nějakou jinou, v tom by pak byl zhruba stejný rozdíl jako mezi tím, jestli je lepší někoho milovat než nenávidět Portorikánce a naopak. Pomineme-li povšechný liberalismus a stejně tak formální rovnostářství, Dichter má základní ideologické nedostatky. Zhruba řečeno prozrazuje na sebe, že mu scházejí dvě vlastnosti, obě bohužel fundamentální, schopnost posoudit z hlediska historicko-ekonomického jevy, jimiž se zabývá, a schopnost učinit předpoklady, z nichž vychází, předmětem diskuse.

První příklad: v Buenos Aires šoféři odmítají respektovat semaforey. Dichter z toho vyvozuje, že Argentinci mají záporný postoj k vrchnosti. A uzavře tím, že změna tohoto postoje by si vyžadovala „vědecký pokus“.

Vůbec ho nenapadne, že postoj vůči úřadům by mohl

mít nějaké hlubší historické kořeny (nestabilní moc, diktatura, špatná vláda, a tak podobně) a že tudíž nemůže být jen tak změněn nějakou psychologickou technikou, ale jedině evolucí politických a společenských struktur. Jsou ostatně motivační řešerše opravdu neutrálním nástrojem? Pozor na to. Je oprávněné domnívat se, že nějaká promluva, aby byla přesvědčivá, musí působit na emotivní tendence toho, kdo ji poslouchá. Ve starověku věděli, že kdo chce sdělit myšlenku, musí ji také umět správně prezentovat, a *přesvědčovací technika* byla typická právě pro demokracii, jaká vládla v Athénách. Tyran nepotřebuje nikoho přesvědčovat, od toho má karabáč, kde se však vláda neobejde bez svobodného konsensu těch, jimž vládne, tam přesvědčování je zcela normálním nástrojem. Jenže takovým nástrojem zůstane, jen pokud je použito v podmínkách naprosté rovnoprávnosti: já přesvědčuju tebe a ty přesvědčuješ mě (jako před soudem, nebo v parlamentu). Ale co když vztah, jako je tomu v reklamě, je zcela a naprosto jednostranný a paternalistický, protože na jedné straně je tu ekonomická moc, která produkuje konzumní statky, a na druhé masa, která je musí konzumovat? A pozor, vůbec nic neznamená skutečnost, že v devadesáti procentech případů jsem objektem něčího přesvědčování já a v deseti jsem to já, kdo přesvědčuje ostatní (podle optimisticky dynamického podílu, který nám předkládá Dichter). V míře, v jaké mi nepatří výrobní prostředky, a já jsem buď jejich předmětem, nebo nástrojem přesvědčování, a v míře, v jaké tento vztah nepodrobují neustálé kritice, to bude vždycky vládnoucí moc, kdo bude přesvědčovat mě, a nebudu to já, kdo bude přesvědčovat moc.

Tak dochází k tomu, že právě v těch strukturách, v nichž funguje, přestává být strategie touhy neutrálním nástrojem, který je tu od toho, abychom byli všichni do

---

jednoho šťastní a veselí. A jelikož Dichtera se ani nedotklo tušení, že něco takového by vůbec bylo možné, stává se jeho kniha jakousi negativní utopií, deskripcí děsivé industriální krajiny, obydlené šťastnými a nezodpovědnými roboty. Zkrátka kniha, nad kterou opravdu neusneme.

# Monstrum naše vezdejší dejž nám dnes

Kdybychom napsali Ricku Mc Kimovi, 23 Governor's Road, Toronto 5, Kanada, a poslali mu v dopise dolar, stali bychom se okamžitě členy *Horror Incorporated*, sdružení milovníků všeho, co budí hrůzu a odpor. Mohli bychom však uvažovat i o vstupu do *Werewolves Club* (klubu vlkodlaků), který byl založen v Martinezu v Kalifornii (pište na adresu Mike La Rochelle, Rt, 2 – Box 245) nebo do *Famous Monsters Limited*, Superior, Wisconsin.

Chcete-li však mít bezpečnější informace a vybrat si rozumně, pak byste měli pravidelně číst periodikum *Famous Monsters*, vydávané Forestem J. Akermanem ve Filadelfii. Kromě spousty přitažlivých fotografií nejslavnějších zrůd filmového plátna v něm najdete poučení, jak se nalíčit jako zrůda (jak se stát *horrible melting man*, neboli člověkem, kterému se najednou začne rozkládat tvář a odkapávat na koberec), reportáže o tom, jak žije Lon Chaney a retrospektivy Conrada Veidta, Bely Lugosiho atp.

Tomu, kdo má v úmyslu založit kult milovníků tohoto žánru, časopis nabízí obdivuhodně rozsáhlý sortiment desek, knih, fotografických alb a hlavně přípravků pro nalíčení, od kopyta, které se dá natáhnout i na botu, po obvyklé upíří zuby (*non toxic*), s maskami jezerního netvoara, mumie nebo *ghoula*, což je vlastně, jak ví každé dítě, totéž co *zombie*, neboli s pomocí černé magie oživená mrtvola, která se potlouká po světě, neovládá se a podléhá zlé moci, která ji řídí.

Mnohem roztomilejší nám však připadá „Rostlina z Ve-

nuše požírající mouchy“. Stojí dolar plus poštovní výlohy.

„Famous Monster“ je příkladem nakladatelské činnosti čtvrtého řádu, problém horroru ve filmu a v literatuře je však ve skutečnosti mnohem širší a dotyčný časopis je pouze extrémním projevem obyčeje, který má mnohem hlubší a obsáhlejší důvody a také výsledky.

Móda toho, co budí odpor a hrůzu, už překročila hranice publikací pro milovníky tohoto žánru. Není to tak dávno, co se objevily komiksy, jejichž název by se dal přeložit asi jako „Povídky, které vám pomohou stát se upíry“. Najdeme tu paměti Igora, upíra začátečníka, a několik variací na téma *mad doctor*, šíleného vědce vyrábějícího nápoje zvrhlosti nebo monstra z mrtvol.

Poloha publikace je ironická a veselá, problém společnosti zaplavené upíry a šílenými lékaři je však dnes už samozřejmost, oblast výskytu se nachází v Transylvánii, tradice však už zdomácněla všude a předpokládá se, že v podstatě každý čtenář má už přiměřenou znalost vampirismu a jeho odnoží (ve všech amerických publikacích je oblastí výskytu upírů vždycky jen Transylvánie, což vypadá jako nijak nezdůvodněné omezení, protože upíři se objevují i na západ od Karpat a také na Moravě a v Čechách a nezřídka i ve Štýrsku a v Korutansku, soudě aspoň podle nejlepších tradic 19. století).

Přidáme-li k tomu produkci filmovou, uvědomíme si, že ve Spojených státech se tato móda drží už dlouho, a v poloze filmové že vlastně korunuje celou jednu dlouhou tradici, jejíž přehled nám podává Piero Zanotto v knize *Film děsivý a galaktický*, kde se nacházejí i dvě zajímavé psychologické analýzy od Martiniho, Rizza a Miotta.

Hrůzostrašná povídka se jak známo vyvinula z „gotického“ románu na počátku 19. století v Anglii. V tamější romantické atmosféře má tato tematika své jasné kulturní opodstatnění, ostatně knihy jako Prazovo *Tělo, smrt a dá-*

*bel* tuto problematiku skoro definitivně vyčerpaly. Toto téma pak sice převzal film, zprvu především z důvodů ryze technických (u Melièse prvky nadpřirozené měly vlastně prověřit možnosti nového sdělovacího prostředku), ale vlastní důvody toho, proč upíři a *mad doctors*, golemové a zombiové už patří do historie našich mravů, zůstávají právě tak jasné jako zneklidňující.

Siegfried Krakauer výborně analyzoval, co se dalo v německé společnosti před nástupem Hitlera k moci, a jak tehdejší duševní stav posléze našel svůj nejvěrnější a nejvíc zneklidňující výraz v expresionistickém filmu, který od Wienova *Doktora Caligariho*, Wegenerova *Golema*, Langova *Doktora Mabuse* až po Murnauova *Upíra z Nosferatu* neustále obsedantně rozvíjí téma, v němž se obráží neurotický syndrom německé společnosti prožívající pád impéria, válečnou porážku, krach proletářských hnutí a krizi buržoazie, která pak najde v Groszovi svého nelítostného žalobce a v Brechtovi svého antivěštce. Na svůj neklid a úzkost a na své fantomy reaguje na jedné straně pokusem o destrukci a na druhé jakýmsi autoportrétem se sadomasochistickým pozadím.

Vztah mezi zrůdami z proromantického gotického románu a zrůdami z německých filmů není náhodný, expresionismus má své kořeny v hnutí *Sturm und Drang* a úzkost německých intelektuálů tváří v tvář krachu „včerejšího světa“ je rovněž úzkostí revolucionářů, které o století dříve Büchner posílá na jeviště ve *Smrti Dantonově*. To je také důvod, proč se nemůžeme divit zjištění, že ve Spojených státech filmový horor slaví své největší triumfy u publika i ve výrobě na počátku let třicátých: zombiové, ghoulové, upíři, šílení vědci a nakonec i slavný Frankenstein z roku 1931 ztělesněný hercem Borisem Karloffem (čtete *Famouse Monsters*, je to stále nepřekonaný vzor, jímž je třeba poměřovat všechny ostatní) jsou reakcí na

tušenou a zažitou krizí Wall Streetu, oslavou konce „burácivých“ let dvacátých; zatímco postavy Fitzgeraldových románů a povídek hledají zapomnění v alkoholu a intelektuálové, kteří emigrovali do Paříže, půjdou nakonec prověřit svou opravdovost do španělské občanské války, filmové horory v rovině maloburžoazního konzumu sice mají své historické oprávnění, nakonec je však stejně smete Rooseveltův *New Deal*.

Dále je třeba položit si otázku, z jakého důvodu kvetou horory dnes a proč jsou tak oblíbeny skoro výlučně v lidových vrstvách, když záliba v příšernostech v anglické tradici, stejně jako francouzský černý humor surrealistického původu jsou vlastně záležitostí pro vzdělance.

Obšíváné knoflíky na klopě, masky, komiksy, tuctové filmy ze samých kolíků vražených mrtvolám do hrudi a z nápojů pro ty, kdož chtějí vést dvojí život, patří do běžného konzumu určeného publiku, které příšernost nechápe jako estetizující gesto nebo vyostřený protest proti předsudkům lepší společnosti.

První vysvětlení, které je na ráně, by mohlo být sociologické, a záliba v příšernostech by se pak jevila jako postoj publika přesyceného vzrušením, uspokojeného ve svých touhách hospodářským blahobytem, které si hledá zábavu v poněkud neobvyklejších polohách, jak se to stává, když si prostopášník navyklý na rozkoš začne vyhledávat různá nemorální ukájení a umělé ráje (takže horor by byl jakousi „drogou“ chudých).

Masky ghouľů či upírů by pak z hlediska zbožního patřily do téhož sektoru, kam patří štetky z norkových chlupů na vytírání pupku, které jsou ve Spojených státech nabízeny jako „dárek pro ty, co už všechno mají“. Na konzumování hororových strastí by tudíž nemělo být nic špatného, naopak, měly by konzumentům přinášet nervové uvolnění.



Bylo však také zjištěno, že ke katarznímu efektu dochází jedině tehdy, je-li divák s to v děsivém obraze kriticky objektivovat své vlastní obsedantnosti (Dreyer natočí *Upíra*, aby se zbavil svých fantomů, pak ale skončí na psychiatrické klinice), je-li však horor konzumován mezi ostatními diváky v kině, v jaké míře se pak uplatňuje ironie, s níž jsme se odhodlali jít se na film podívat, a kolik je tu oproti tomu neodstranitelné hypnózy, která se nutně dostaví?

V poněkud pesimističtější interpretaci by se záliba v tom, co je příšerné, jevila tudíž jako výraz neurózy, objektivní hledání a vyjádření, realizované za zvláštních historických okolností, negativní složka vlastní osobnosti, něco jako junghovský archetyp „démona“, nebo pokus ponechat volný průběh napětí zbaveného zjevného obsahu, volné, kolísavé úzkosti, o níž se zmiňuje Freud. V každém případě před námi vyvstává otázka, jaké nahodilosti rozpoutávají tento neklid, jaké historické důvody vedou k tomu, že chceme být svědky volné expanze iracionality.

Klíč k řešení nám možná nabízí právě *mad doctor*, postava šíleného vědce, k němuž se neustále vrací lidová četba (a filmy, které se jí inspirují). První šílený vědec hororové tradice je doktor Frankenstein z počátku 19. století, po něm přichází Stevensonův doktor Jeckyll, v obou případech, a zvláště v prvním, je však původ legendy velice starý, je jím stvoření umělého člověka, golema rabína Loewa nebo homunkula podle receptu Paracelsova, o němž píše také Goethe v *Druhém Faustovi*.

Ve všech těchto případech se setkáváme s alchymistou, který se pokouší jít proti zákonům přírody: v 19. století věda natolik pokročila, že vědecký experiment, který by vytvořil nebo pozměnil formy života, se zdál být možný a Mary Shelleyová i Stevenson si svého *mad doctora* představují právě jako vědce obeznámeného s nejnovější-

mi technickými postupy. Po celou svou filmovou tradici šílený vědec používá experimentálních metod, filtrů a elektrických přístrojů. Monstrum nevychází z magie nebo z vykojení přírodních sil, ale z vědy.

Ve výbuchu atomové bomby v Hirošimě legenda o zlém vědci našla své potvrzení, a to kupodivu ve výkladu samotných vědců. Ať už jde o Einsteinovu závěť, o Oppenheimerův odchod, o Szilardova prohlášení či výzvu Linuse Paulinga, ve všech případech vyzvání na poplach technik, který si uvědomuje, že jeho dílo může přivést svět ke zkáze. Šílenství vědce přestává být záležitostí nějaké legendy, je to šílenství nevědomé, které teprve musí dorazit na práh vědomí, jak upozorňují zodpovědní vědci, je to šílenství, které může vést k tomu, že umdlený rozum prostě podlehne úzkosti, jež vznikla z nadměrné zodpovědnosti. Major Eatherley není vědec, je to technik, který udělal jen to, že shodil bombu na město, neunesl však zodpovědnost a zešílel jako doktor Frankenstein, poctivý člověk, který netušil, jaké bude mít jeho čin následky, a který zemře jako oběť svého díla ve snaze napravit svůj omyl.

Výtvozem šíleného vědce je monstrum, zombie nebo upír, Gorgo nebo Gonzilla, v každém případě však jde o porušení přírodních zákonů, je to nebezpečí a hrozba, iracionalita, kterou už nedokážeme ovládat. Monstrum je cosi, co jsme sami vytvořili. Pamatujete se na film *Zakázaná planeta*? Nakonec se ukáže, že monstrum, které ovládá planetu, je vlastně projekce vědcova podvědomí. Monstrum je radioaktivita, kterou rozséváme, kde to jen jde. Je to dítě, které se může narodit znetvořené. Válka, která může propuknout, aniž by kdo hnul prstem.

Ale pozor: jeden japonský film zaznamenává zrůdy zplozené atomovým zářením a zaměřuje se přímo na jádro věci. Filmy o upírech nebo časopis se zrůdami naopak

problém posouvají někam jinam, do oblasti legend a do neskutečna. Pak už nejde o žádnou polemiku a dokonce ani o vědomou argumentaci. Monstrum už neděsí, vzbu-  
zuje jen kolísavou, nestálou úzkost. Problém je projekto-  
ván do říše fantazie a jako by už nebyl.

V tomto ohledu by pak móda děsivých zrůd měla ne-  
bezpečné styčné body s kampaní za budování atomových  
krytů, *shelters*, inzerovaných všude, kde to jen jde. Bohu-  
žel víme, že shelter by v atomové válce nebyl k ničemu,  
k něčemu je pouze teď, odsouvá totiž vlastní problém do  
pozadí, vytváří návyk na perspektivu atomové války a za-  
hání strach. Namlouvá nám, že jde jenom o to zvyknout  
si, jako jsme si zvykli na střelný prach a jako učíme děti  
hrát si s plechovými puškami.

V čísle 284 časopisu *Superman Comics* jsem objevil  
reklamní inzerát na roztomilou a zábavnou hračku: „Ato-  
mová bomba, co vydává pravý kouř, při pádu dojde k za-  
blesknutí a sloup dýmu u stropu nabude podoby hříbu.  
Dvacet centů.“

Bomba jako hračka, masky Frankensteina, nejsou to jen  
způsoby, jak od sebe odehnat děs, přemoci jej a zreduko-  
vat na něco, co se dá ovládat? Ať už jde o upíry nebo  
o atomové záření, z ničeho už nemusíme mít strach,  
všechno je jen legrace. Jen se podívejte, vždyť je to jen  
maska, dolar plus poštovní výlohy. I podvědomí má své  
atomové kryty.

V jednom čísle časopisu *Mad* (studentská publikace za-  
ložená na manýrovitém nonkonformismu, občas se však  
strefí do černého) byl otištěn příběh. Je to osm obrázků,  
žádný doprovodný text: obyčejný, průměrný člověk celý  
vyplašený čte noviny, kde se píše o atomové válce, a sle-  
duje děsivé výjevy v televizi. Běží do zahrady a kope  
a kope, skládá cihly a ohání se zednickou lžící. Když kryt  
postaví, zahrne jej hlínou (ze které ční jen komín na filt-

rování záření), zavře, opevní, pověsí na něj cedulku „Vstup zakázán“ (vzpomeňte si na diskuse, jestli má majitel morální právo zastřelit souseda, který se mu pokouší zabrat jeho *shelter*) a poslední úpravy provádí už za tmy. Jde kolem novinář s fotografickým přístrojem, chce si udělat fotografii. Majitel krytu se zrovna obrátí a oslepí jej fotografův blesk (příručky protiatomové ochrany přináší instrukce, co dělat, zahlédneme-li oslepující světlo, po němž následuje výbuch): z hrdla se mu vydere výkřik, padne na zem a už z ní nevstane. Příběh končí tím, že lékař přes mrtvé tělo přetahuje plachtu a novinář nedokáže pochopit, co se vlastně stalo. Tak končí podobenství o zbytečném zabezpečení. Tvář mrtvoly v podání humoristického kreslíře jako by se však propadla do sebe, je to tvář Drakuly, který zahlédl sluneční svit.

---

# Obsah

Úvodem	7
VYSOKÁ, PROSTŘEDNÍ, NÍZKÁ	34
Masová kultura a „úrovně kultury“	37
<i>Obžaloba masové kultury</i>	39
<i>Cahier de doléances</i>	43
<i>Obrana masové kultury</i>	48
<i>Špatně postavený problém</i>	54
<i>Kritika tří úrovní</i>	60
<i>Možný závěr plus několik návrhů na rešerše</i>	63
Struktura nevkusu	75
<i>Stylistika kýče</i>	77
<i>Kýč a masová kultura</i>	83
<i>Midcult</i>	88
<i>Struktura básnického poselství</i>	97
<i>Opětné převzetí básnického poselství</i>	112
<i>Kýč jako „boldinismus“</i>	121
<i>Malajský Gepard</i>	129
<i>Závěr</i>	140
Četba „Steva Canyona“	144

---

<i>Analýza poselství</i>	144
<i>Řeč komiksu</i>	160
<i>Z toho vyplývající otázky</i>	166
<i>Hume a Indián: úvod do empirické rešerše</i>	183
<i>Úloha kritiky a historiografie</i>	189
POSTAVY	201
Praktické použití postavy	203
<i>Estetický problém „typu“</i>	205
<i>Jaké jsou důvody poetiky typičnosti</i>	208
<i>Estetická upřesnění typična</i>	211
<i>Fyziognomie typické postavy</i>	214
<i>Typ, symbol, literární odkaz</i>	223
<i>Vědecké použití typičnosti</i>	225
<i>Typ a „topos“</i>	226
<i>Použití topika a dekadentní senzibilita</i>	231
<i>Závěry</i>	235
Mýtus Supermana	239
<i>Symboly a masová kultura</i>	242
<i>Mýtus Supermana</i>	247
<i>Struktura mýtu a civilizace románu</i>	249
<i>Zápletka a konzumování postavy</i>	252
<i>Konzumování a čas</i>	255
<i>Zápletka bez konzumování</i>	258
<i>Superman jako model nesamostatnosti</i>	264
<i>Obrana iterativního schématu</i>	267
<i>Iterativní schéma coby redundantní poselství</i>	272
<i>Svědomy občanské a svědomí politické</i>	276
<i>Závěry</i>	283

---

Svět Charlieho Browna	285
ZVUKY A OBRAZY	297
Konzumní písnička	299
<i>Písnička „odlišná“</i>	303
<i>Návrh výzkumu</i>	305
<i>Generační mýtus</i>	312
Hudba a přístroj	321
<i>Hudba reprodukováná</i>	323
<i>Mechanická reprodukce konzumní hudby</i>	327
<i>Mechanická reprodukce hudby „vzdělané“</i>	329
Hudba, rozhlas a televize	335
<i>Audiovizuální prostředky jako nástroj hudební informace</i>	335
<i>Audiovizuální prostředky jako estetický fakt</i>	339
Poznámky o televizi	344
<i>Přímý přenos a jeho vliv na film</i>	345
<i>Komunikace a výraz</i>	348
<i>Vztah k publiku</i>	351
<i>Televize jako „služba“</i>	354
<i>Experimentální řešerše</i>	358
<i>Ostražitost a účast</i>	360
<i>Pasivita a kritický vztah</i>	362
<i>Průměr vkusu a modelování požadavků</i>	365
<i>Vesmír ikonoféry</i>	375

---

<i>Elita moci zbavená</i>	378
<i>Intelektuálovo odmítnutí</i>	380
<i>Obezřetné řízení kultury státem</i>	382
<i>Kultura masová, nebo kultura demokratická?</i>	384
<i>Závěry</i>	386
SKEPTIKOVÉ A TĚŠITELÉ	389
Nihilisté s mečem plamenným	391
Z Pathmosu do Salamanky	396
O vědecko-fantastické literatuře	401
Strategie touhy	405
Monstrum naše vezdejší dejž nám dnes	410



UMBERTO  
ECO  
SKEPTIKOVÉ  
A TĚŠITELÉ

Z italského originálu Apocalittici e integrati,  
vydaného nakladatelstvím Bompiani, Milán 1964,  
Přebal a vazbu navrhl a graficky upravil Luboš Šedivý.  
Vydání první. Praha 1995.  
Výtvarná redaktorka Irena Grusová.  
Technická redaktorka Bohumila Neubertová.  
AA 21,26, (text 20,90, ilustrace 0,36), VA 22,71,  
73/605-21-8,5  
Tematická skupina 13/34.  
Tiskárna Novotný Modřišice  
25-017-95