

Století extrémů a kýče

K vývoji a proměnám sociologie kultury a umění ve 20. století

MILOSLAV PETRUSEK*
Fakulta sociálních věd UK, Praha

A Century of Extremes and Kitsch. The Evolution and Transformation of the Sociology of Culture and Art in the 20th Century

Abstract: The basic thesis laid out in the text is the assumption that a radical aestheticisation of daily life has occurred in the postmodern world which expresses itself not only in changes in lifestyle but also in the shift in the issues that dominate the field of sociology. While the main interest of classic sociology has always been "large structures", contemporary sociology has gradually started to turn its attention toward the study of culture in a narrower (by no means merely anthropological) sense. The processes of the aestheticisation of the world are however ambivalent: aestheticisation leads to anaestheticisation (Welsch), it erases the difference between so-called high and popular culture, and the typically European term "kitsch" on the one hand becomes a synonym for resistance to mass culture while on the other hand it permeates all of social life and comes to represent not only aesthetic kitsch but also moral and political forms of kitsch, too. Questions arise concerning not only the meaning behind and perspectives involved in cultural studies and culturology, but also the possibilities for developing the traditional sociology of culture. The conclusion of the article focuses on the bleak state of the study of culture in Czech sociology, which has failed to take advantage of the stimuli offered in its own background, and particularly in the Prague Linguistic Circle.

Sociologický časopis/Czech Sociological Review, 2004, Vol. 40, No. 1-2: 11-36

1.

Je docela dobře možné, pochopitelné i omluvitelné, že jsme v transformační euforii z naší české perspektivy přehlédli některé poměrně podstatné, ne-li v jistém smyslu klíčové procesy a proměny, k nimž v posledních desetiletích došlo v pozdně moderních společnostech¹ a paralelně s tím také v jejich teoretické reflexi – v sociolo-

* Veškerou korespondenci zasílejte na adresu: Prof. PhDr. Miloslav Petrusek, CSc., Fakulta sociálních věd UK, Institut sociologických studií, U Kříže 10, 158 00 Praha 5, e-mail: Mpetrusek@seznam.cz

¹ Pojmem „pozdně moderní společnost“ rozumím zhruba totéž co Bělohradský „pozdní dobou“ – ten svůj termín přejímá od Jana Patočky a specifikuje jej problémem „neredukovatelnosti“.

gii. Jde především o tyto zcela nové, historicky bezprecedentní, hodnotově ambivalentní², současně však mimořádně závažné procesy:

1. došlo k procesu radikální „estetizace sociálního světa“, slovy Wolfganga Welsche „žijeme v době estetizace – od našeho konzumního chování přes individuální *styling* až k urbanizaci, tedy křížem krážem celým naším životním světem“ [Welsch 1993: 11], přičemž „naším životním světem jsou globální média a kyberkultura“ [Kellner, in: Ritzer, Smart 2001: 406], nebo jinými slovy – „žijeme v extrémně estetizovaném prostředí, jež je čistým prostředím pro spotřebovávání“ [c.d.: 402]; ačkoliv je tento fenomén poměrně přesvědčivě (a snadno) sociologicky vysvětlitelný, přesto naši sociologické pozornosti prostě unikl (např. Matei Calinescu: „Kýč, který má mnoho společného s moderní iluzí, že krásu lze kupovat a prodávat..., se objevuje v tom momentu, kdy je krása společensky distribuována ve svých nespočetných formách jako jakékoliv jiné zboží a kdy sleduje zákony tržní nabídky a poptávky“, tedy ve chvíli, kdy „krása ztratí svůj elitářský požadavek být unikátní a jakmile je její rozptýlení řízeno peněžními měřítky“, čímž ovšem „lze také vysvětlit *všudyprítomnost krásy v současném světě, v němž se i příroda začala podobat levnému umění*“ [Calinescu 2000: 111]);
2. roli základních sociálních regulativů do jisté (někdy do značné) míry převzaly normy odvozené z aktuálních životních stylů a vytlačily (zčásti nebo zcela) tradiční nástroje sociální kontroly zakotvené v etické, právní, náboženské a v neposlední řadě estetické tradici;
3. zásadním způsobem se proměnila povaha uměleckých artefaktů, jednodušeji řečeno – v oblasti umění jako „jádra kultury“ ve smyslu západoevropské tradice (slovy Hannah Arendtové – „každá diskuse o kultuře musí vycházet z fenoménu umění“, ale s vědomím, že „kultura a umění není totéž“ [srv. Arendtová 1994: 134 a 140]), došlo k podstatným proměnám, jež jsou (rozhodně z hlediska časového „zhuštění“) historicky bezprecedentní; použijeme-li jednoduché (a zjednodušující) formulace, pak – aspoň programově – výtvarné umění přestalo „zobrazovat“, literatura přestala vyprávět a hudba opustila srozumitelnou melodičnost;
4. na druhé straně došlo k dramatickému rozvoru mezi vysokým a nízkým uměním, mezi masovou a „vysokou“ kulturou, mezi elitní kulturou pro „vyvolené“ a populární kulturou pro „lid“, došlo na jedné straně k nežádoucímu a nechťnému vzdalování se produktů „vysoké kultury“ od potenciálního recipienta (umění přestalo být „srozumitelné“) a na druhé straně k zaplnění této mezery masovou produkcí kýče;

nosti legitimnosti na legalitu“ [srv. Bělohradský 1991]. Chci se tak přirozeně vyhnout sociologicky ne zcela jasnému, ale více zavazujícímu pojmu „postmoderní společnost“. Omezením všech našich úvah (ostatně ve shodě s Bělohradským) je vazba na evropskou tradici a euroamerickou civilizaci: v tomto ohledu je naše uvažování limitováno podobně jako téměř celá sociologie od dob svého vzniku.

² Ostatně právě těmito znaky – bezprecedentností a ambivalencí – vymezuje postmoderní společnost (kromě některých dalších rysů) Zygmunt Bauman [2002].

5. s rozvojem reprodukčních technik a vznikem multimediální kultury se pojem kýče zproblematizoval – od původní ideje Arnolda Rosenberga o „intelektualizaci kýče“, jejímž základem je představa, že „masová společnost – ať se nám to líbí, nebo nelíbí – zůstane naším osudem, a proto její ‚kulturu‘, lidovou kulturu,³ není možno ponechat lidu“ (Arendtová cituje Rosenbergovu studii *Pop Culture: Kitsch Criticism* z roku 1959), docházíme do stadia, kdy pojem kýč jako by ztrácí smysl, protože rozlišit kýč a umělecký artefakt ve vztahu k produkci ještě 19. století je poměrně snadné, na sklonku 20. století je to nemožné (a možná zbytečné, snad dokonce absurdní);
6. zdá se totiž, že fenomén (především ale pojem) kýče se na jedné straně rozmazal tím, že jej v pozdně moderní (či postmoderní) tvorbě prostě nerozeznáme nebo jej „nesmíme“ použít, protože ztratil vůči těmto artefaktům legitimitu a smysl (tedy neplatí kýžené tvrzení Clementa Greenberga, že „lidská civilizace produkuje dvě rozdílné kultury, kulturu vysokého umění a kulturu kýče“, které jsou evidentně rozlišitelné), na druhé straně se pojem kýče rozšířil ze sféry původně estetické do sféry morální a politické, takže mluvíme o „morálním kýči“ (Bělohradský) či o „politickém kýči“ (Rezek), „teologickém či náboženském kýči“ (Halík) se stejnou samozřejmostí, jako kdysi mluvili povolání znalci umění o uměleckých artefaktech.

2.

Popsané proměny, jakkoliv jejich výčet není zdaleka úplný a vztahuje se vlastně pouze k tématu tohoto čísla *Sociologického časopisu*, jsou samozřejmě „zakomponovány“ do širšího socioekonomického rámce, do komplexu „makrostrukturálních“ procesů a změn, jež vyúsťují v konstituci historicky nového typu společnosti, společnosti, která sama pro sebe – poprvé v dějinách – našla tolik sebepojmenování⁴, že je nelze ani taxonomicky zmapovat. Všechna však – téměř bez výjimky – odkazují na některý z podstatných, nápadných nebo prostě jen atraktivních, poutavých či zábavných aspektů našeho života. Jde o pohyb od téměř již „standardních“ pojmenování, jako je postindustriální či konzumní společnost, přes společnost rizikovou (Beck), dezintegrovanou (Heitmeyer), prožitkovou (Schulze), globalizovanou (Albrow) či transkulturní (Welsch)⁵, informační (Castels) až po individualizovanou (Bauman), spektakulární (Delors), ludickou, somatickou, ba dokonce mas-

³ Evidentně jde o americké pojetí „lidové kultury“ jako „folk“ nebo „pop“ kultury, nikoliv o tradiionalistické evropské pojetí lidové kultury jako romantizovaného fenoménu, který je inspirací pro „vysoké umění“, jež se k lidu zase vrací... Představa milá, ale naivní a s koncem 19. století dožívající.

⁴ Na fenomén „sebepojmenovávání“ poprvé upozornil Niklas Luhmann v kontextu své koncepce autoreferenčních a autopoietických systémů.

⁵ Zde odkazují na téměř nezaznamenanou, ale podnětnou práci Armina Pongse [Pongs 2000].

turbační⁶, o kýžené „společnosti vědění“ (Stehr) nemluvě. Většina z těchto pojmenování vykazuje nicméně jeden společný znak – odkazují k fenoménům, jimž jsme v tradiční sociologii navykli říkat *sociokulturní*: informace, mediální komunikace, hra, kulturní styk a průnik, tělesnost a prožitek, vědění ve všech formách a podobách a jeho transmise, to všechno „spadá“ pod tradiční, dokonce užší pojetí „kultury“.

Odtud je již jen krok k tvrzení, které je snad nebagatelní, že totiž *studium kultury* se dostává do centra pozornosti soudobé sociologie nikoliv proto, že se stalo módním zabývat se takovými dosud opomíjenými (ale současně novými) jevy, jako jsou grafitti, rocková či rapová hudba, kult a „sociální konstrukce“ popových hvězd, „nový urbanismus“, kyberkultura atd., ale především proto, že se změnilo *postavení kultury ve struktuře sociálního světa*. V aforistickém vyjádření H. Berkinga – „tam, kde dříve byla ‚společnost‘, je dnes ‚kultura‘“ [Berking 1989: 19], v radikální, ale nepřehlédnutelné formulaci L. G. Jonina – „sociologie kultury (ba všechny vědy o kultuře) se dostávají do popředí sociálně humanitního myšlení, protože se stávají disciplínami, které dokáží nejpřiměřeněji, nejadekvátněji vyjádřit probíhající změny; jinými slovy, sociologie kultury se postupně mění ve vůdčí disciplínu nového tisíciletí“ [Jonin 2000: 8]. Pomineme pro tuto chvíli termín „sociologie kultury“. Setrváme-li na „vědách o kultuře“ a přihlédneme-li k nepřehlédnutelnému (a snad prý opadajícímu) boomu tzv. *cultural studies*, máme nepochybný důvod k domněnce, že ani další radikální Joninova teze, že se totiž „zmenšuje význam masivních strukturních útvarů, jimiž se tradičně zabývala a dodnes zabývá sociologie“ [Jonin 1996: 6], protože „se proměňují, ba zčásti mizí objektivně významné stratifikační systémy, ztrácejí se utlačivé a závazné způsoby organizace života, místo tradic zaujímají styly, životní formy se svobodně volí“ atd., není vzdálena pozorovatelné zkušenosti. Zejména není vzdálena našemu „životnímu světu“, tomu, v čem dnes a denně žijeme, co prožíváme, pocítujeme a vnímáme, o čem a jak rozhodujeme, o čem a jak vyjednáváme, co a jak „konstruuje“ a na co prostě jen pasivně reagujeme. Kromě této zkušenostní evidence nemáme však zatím k dispozici ani zdaleka rozpracovanou *sociologickou teorii* této velké proměny. Ani modernizační, ani globalizační, ani multikulturní teorie, ani teorie sociální transformace či přerodů jednoznačně nedokládají, jak k této viditelné a neobvyklé proměně došlo. Existuje však jakási „imanentní sociologická evidence“, snadno doložitelná skutečnost, že nejpozději od poloviny 50. let minulého století (a ve významných náznacích již dříve) se poměrně důsledně převrací vztah mezi tím, čemu se v klasické marxistické terminologii říkalo „základna“ a „nadstavba“ nebo čemu se v sociální ontologii Daniela Bella říká „tři říše“ (technicko-ekonomická struktura, oblast občanského, politického života a kultura) nebo v klasické koncepci Williama Ogburna „technika a technologie“ a „adaptivní kultu-

⁶ Ačkoliv v některých případech jde spíše o extravagantní sebeprezentaci autorů, někdy se za provokativním názvem skrývá dosti hluboký věcný obsah: „masturbační společnost“ je společnost absolutně soběstačných individuí, která nepotřebují nikoho jiného k ničemu, jsou to produkty „thatcherovské“ společnosti, která vlastně neexistuje... Ostatně pomíjíme celý postmoderní diskurs o „konci sociálního“, o „sociologii bez společnosti“ atd.

ra". Již frankfurtská škola, která z marxistické tradice vědomě vycházela, přece zcela evidentně „převrátila“ vztah základny a nadstavby a ze studia „nadstavbových fenoménů“, jež byly (jistě se značnou dávkou zjednodušení) pokládány za jakýsi sociální epifenomén k ekonomické základně, učinila dominantu vlastního studia⁷.

3.

Zdá se ale také, že kdysi vlivná a podnětná koncepce „kulturní mezery“ (*cultural lag*) W. Ogburna, která postulovala zaostávání adaptivní kultury za technicko-ekonomickým rozvojem, vyžaduje nikoliv reformulaci, protože se *prima facie* zdá, že „kultura vytlačuje techniku“, ale spíše naopak – *novou formulaci*, která by vzala v úvahu, že technika a technologie „nás“ nadále předbíhají, ba více: a) vývoj techniky je ještě rychlejší a ještě dynamičtější než v době Ogburnově, b) kultura se radikálně „technicizuje“, její závislost na tom, *čím*, jakými technickými prostředky se kulturní artefakty transmittují, je podstatně vyšší než kdykoliv jindy⁸, i když ovšem c) zao-

⁷ Toto „privilegium“ se připisuje obvykle Lukácsovi, u něhož jde ale spíše o to, že odmítá příliš mechanickou relaci společenské vědomí – společenské bytí: „Ve svém posledním díle Lukács říká, že tvrzení, že společenské bytí určuje společenské vědomí, nemá nic společného s ekonomismem. Toto tvrzení neváže formy a obsahy společenského vědomí přímo s ekonomickou strukturou, ale s celkem, s totalitou lidského bytí. Vymezení vědomí prostřednictvím bytí má vysoce obecný charakter“ [srv. Kořalkowski 1989, sv. III: 1003]. Podrobněji rozpracoval toto zprostředkování pro potřeby analýzy umění v rámci tzv. strukturálního marxismu Lucien Goldmann.

⁸ Giddens odkazuje na kdysi slavnou knihu Maxe Nordaua *Entartung* [německy 1892, angl. 1968], z níž si ovšem vybral pouze to, že Nordau si již na konci 19. století všiml fenoménu „globální visky“, kterou popsal téměř doslova shodně s proslulým textem McLuhanovým. Nordau je dodnes, myslím, stále zajímavý tím, že chce scientisticky („univerzálním zákonem“ kauzality především) vysvětlit fenomén „degenerace“, který je důsledkem evidentního zaostávání „adaptivní kultury“ za rozvojem techniky: člověk prostě nestačí onomu množství podnětů a onomu množství nároků, jimž je vystaven. V tom je Nordau podoben Simmelovi s jeho diagnózou neuroticismu velkoměstského člověka i Masarykovi z doby *Sebevraždy a Moderního člověka a náboženství*. Nordau totiž také píše mj. toto: „Řídíme-li se striktně zákonem příčiny a následku, pak každé inteligentní a logické uvažování nás upozorní na chybu, jíž se dopouštíme, když estetické školy posledních let pokládáme za zvěstovatele nové éry. Nevedou nás totiž do budoucna, ale vlečou zpátky do minulosti. Jejich slova nejsou extatickým prorokstvím, ale nesmyslným koktáním a blábolením narušeného rozumu, jež jenom ignorant může pokládat za mladistvé duchovní a citové vzplanutí a za dynamický konstruktivní podnět... jde totiž o důsledek vyčerpání z extrémních požadavků, které jsou na člověka kladeny, a z vlivů, jež vyvolává růst velkoměst“ [Nordau 1968: 43]. Nordauův spis je pozitivistickým útokem na „dekadentní“ a nezdůvodněnou víru v sílu a moc literatury, která chce vytlačit vědu, je útokem proti „zvrhlému umění“ (paradoxní je, že zrovna tento termín si vypůjčili nacisté od sionisty Nordaua), které patří na psychiatrickou kliniku... V tom zápase Nordau opravdu prohrál, protože „objekty“ jeho kritiky – Baudelaire, Maeterlinck, Ibsen, Zola, Tolstoj, Wagner a samozřejmě Nietzsche – dnes patří ke „kánonu evropské civilizace“. Je proto zřejmé předčasné posílat na psychiatrii některé naše současníky, protože sociologická ani psychiatrická

stávání „kulturních vzorců“ chování (ba celé „adaptivní kultury“) za rozvojem techniky není ani zdaleka tak nápadné, protože je překryto snadností mechanické manipulace s technickými produkty, které sociokulturně definují naši každodennost. Otázka, která zůstává stále nezodpovězena, je otázka míry lidské adaptability na rychlost takové změny.

Ještě zakladatel systémové analýzy Ludwig von Bertalanffy tvrdil s mimořádnou naléhavostí, že „řídít kolosální společenské struktury naší doby, od obchodních podniků po národní státy k lidstvu jako celku, s etickými pojmy vzatými z nomádské společnosti bronzové civilizace a starými tři tisíce let, je totéž jako řídit atomový reaktor technologií člověka z buše“ [Bertalanffy 1972: 81]. Týž Bertalanffy si byl ovšem vědom toho, že „základním faktorem antropogeneze je *evoluce symbolismu*“, tedy kultury v původním slova smyslu.⁹ Stav věcí se však mnohonásobně zkomplikoval tím, že věda jako producent „poznatkové základny“ techniky a technologií je radikálně zpochybňována v řadě svých kompetencí – a zdaleka nejen postmoderními kritiky scientismu. Na jedné straně sice žijeme z techniky, s technikou a prostřednictvím techniky (jejíž podstatě věcně nerozumíme), sféra její působnosti se tedy nepředstavitelně rozšířila, ale současně se z toho – paradoxně? – nedovedeme dostatečně těšit: nadšený progresivismus byl vystřídán relativistickým skepticismem a kulturním pesimismem. Součástí sociologického pojmosloví se stal pojem „morální paniky“ a „morální panika“ sama kulturním fenoménem *per se* [srv. Thompson 2001], „kulturní pesimismus“ již není výrazem dekadentní nálady, ale novým „velkým vyprávěním“ postmoderní doby [srv. Bennett 2001], a „kultura strachu“ je předmětem poměrně vážného zkoumání [srv. např. Furedi 1997].¹⁰ Ani tato nálada, ani tento stav mysli není ovšem nový – např. Jerzy Jedlicki ukazuje velice přehledně „obavy a výpovědi kritiků modernity“ od konce osvícenství až po Carl Friedricha von Weizsäckera [srv. Jedlicki 2000].

Tento exkurs do spíše pesimistické vize osudů naší „zkulturněné“, „superkulturní“ a hypertechnizované epochy, naší „vysoce estetizované doby“, měl jediný

proroctví se obvykle v estetické oblasti valně neosvědčila. Ačkoliv – Nordau netušil, že v druhé polovině 20. století pod egidou *art brut* vznikne „surové umění“, jímž Dubuffet označil „výsledky veškeré spontánní tvorby nezávislé na zkonstatěném akademickém umění a jeho kritériích, tedy nejružnější malby, výšivky, sošky, dopisy atd., jejichž autory jsou nejčastěji chovanci z ústavů pro choromyslné nebo jiní vyšinutí jedinci“ [Turek 2004: 1]. Tedy nikoliv cesta z umění do bláznince, ale z bláznince na piedestal nových uměleckých manifestací...

⁹ Volba Bertalanffyho je v tomto kontextu nenáhodná: chci doložit, že vzdálenost mezi „scientisty“ a „systémovými teoretiky“ na straně jedné a „sociálními konstruktivisty“ a dekonstruktivisty s jejich radikálními akcentací textů (ergo: vrcholného lidského projevu bertalanffyovského „symbolismu“) na straně druhé nemusí být ani zdaleka – při troše dobré vůle – dramatizována. Kulturou v „původním slova smyslu“ Bertalanffy rozumí to, co je vyjádřeno trojicí klasických pojmů pravda, dobro, krása a co je „vtěleno“ do vědy, etiky a umění... Příliš „moderní“, není-liž pravda?

¹⁰ V soudobé ruské sociologii se „strach jako sociální fenomén“ zkoumá sice v jiném společenském kontextu, ale nikoliv v rámci podstatně odlišného intelektuálního „diskursu“ [srv. Matvejeva, Šljapentoch 2000].

smysl: ukázat to, co jednoduše shrnul Václav Havel ve svém projevu v Dillí (2004) při převzetí ceny Mahátmy Ghándího: „Nemluvím tu proti lidským vynálezům, telefonům, kamionům, atomovým elektrárnám, počítačům. Mluvím o tom, jak naše globální civilizace neumí odpovědně zacházet se svými vlastními produkty. Víme, jaké hrozby se nad námi vznášejí, a přitom vyvíjíme minimální úsilí k tomu, abychom jim čelili či se jich varovali.“

Poslední věta je sociologicky platná jen zčásti: jestliže v minulosti ještě nedávno byla kritika neblahých konsekvencí moderní civilizace spíše *kulturní kritikou*, pak dnes je dominantou tzv. *nových sociálních hnutí*. Otázkou ale zůstává, nakolik jsou či nejsou i tato hnutí součástí (dokonce zčásti manipulovanou) „kulturního karnevalu“, který se může stát tancem na hřbitově, jehož existenci podvědomě vnímáme, ale nechceme ji vpustit do racionálního vědomí.¹¹

4.

Ještě jedno hledisko nám umožní pochopit podstatu změny, k níž došlo. Alfred Schütz popsal v klasickém textu *On Multiple Realities* z roku 1945 specifické znaky toho, čemu říká „kognitivní styl“ (Nohejl překládá jako „zkušenostní styl“ nebo jako „způsob poznání“) moderního člověka, jehož podstatu lze shrnout takto:

1. specifická otevřenost vůči světu, osobitá bdělost, která zakládá a umožňuje „soustředěnou pozornost vůči životu“;
2. specifické *époque*, zejména „suspense pochybností o vnějším světě“;
3. dominantní forma spontaneity, zejména pracovní, jíž se rozumí „významuplná spontaneita založená na projektu a charakterizovaná záměrem tento projekt realizovat proměnou vnějšího stavu věcí tělesným pohybem, který koinciduje se stavem vnějšího světa“;
4. osobitá forma sociality, zejména společný intersubjektivně sdílený svět komunikace a sociálního jednání;
5. specifická zkušenost s vlastním Já /*self*/ (práce s vlastním já jako s „totálním já“);
6. specifická časová perspektiva charakterizovaná standardním časem jako průnikem mezi *durée* a kosmickým časem jako univerzální časovou strukturou intersubjektivního světa [Schütz 1962: 230 a násl.].

Přijmeme-li předpoklad, že Schützova fenomenologická sociologie je na jedné straně velkolepým uzavřením klasické modernity v sociologii a současně stejně vel-

¹¹ Je mimo tuto úvahu celý obrovský problém racionality pozdně moderní společnosti. Jádrem věci postihuje přesně Nigel Dodd, který podstatu sporu mezi modernistickým a postmoderním diskursem shledává ve sporu mezi „konkurenčními verzemi sociální teorie a soutěžícími normativními projekty, nikoliv ve sváru odlišných deskriptivní reality“; podstata tohoto sváru je nicméně právě v tom, že „poklesl na úroveň sporu mezi konkurujícími si pojetími rozumu – rozumu jako epistemologického a metodologického rámce sociální teorie na straně jedné a síly, která by mohla zlepšit stav společnosti na straně druhé“ [Dodd 1999:5].

kolepým otevřením nových perspektiv již „nestandardního“ sociologického myšlení (kde by se u Durkheima vzala idea „mnohosti světů“?), pak nad Schützovými kognitivními styly musíme vznést radikální otázku po jejich adekvátnosti ve vztahu k naší „pozdně moderní době“. Aniž zacházíme do podrobností, je zřejmé, že žádání z komponent tradičně moderního kognitivního stylu nezůstala beze změny:

- soustředěná *pozornost k životu* je substituována stále větší pozorností věnovanou „umělému světu“, světu Baudrillardových „simulákrů“, které žijí vlastním životem¹² (vzniká tak mimochodem další ze schützovských „sociálních světů“ s přesně vymezenou „uzavřenou oblastí smyslu“ – vedle Schützova světa každodennosti, světa snů, fantazijního světa a světa vědy se tak ustavuje nový „masmediálně kulturní svět“, který *rozptyluje* původně soustředěnou pozornost k životu);¹³
- pochyby o vnějším světě nejen nebyly suspendovány, ale narůstají přímo úměrně tomu, jak do obecného vědomí vstupuje sociologické vědění o mře „konstruovanosti“ sociálního světa: vnější svět není ani zdaleka nezpochybnitelný – a jeho zpochybnění je specifickým *kulturním produktem* pozdně moderní doby; v Giddensově koncepci jde o pocit ztráty „ontologického bezpečí“, v Baumanově pojetí o „fragmentarizaci světa“ a jeho „tekutost“ (u Baumana je – jak známo – tekutá nejen modernita, ale dokonce i láska člověka „pozdní doby“);
- Schützovu představu o dominantní roli realizace intencionálního projektu činností, zejména *práci*, podvrací nejen fakt konstituce „světa bez práce“, ale především a hlavně obrácení poměru lidských aktivit „práce – spotřeba“ (je ostatně příznačné, že pojem spotřeby u Schütze nenajdeme¹⁴); mění se *činnostní habitus* doby, a tedy nutně celá její mentální struktura, a to způsobem historicky bezprecedentním: ve společnosti, v níž axiologicky i fakticky dominuje spotřeba, dominuje nutně také (různými formami, například ekonomickou konkurencí, vynucená) *estetizace každodennosti*;

¹² Baudrillard není ani zdaleka tak cynický, jak se na první pohled dá vyvodit z jeho teorie hyperreality a simulákrů. Je si totiž vědom odvrácené stránky „života ve světě, v němž i Bůh sám může být simulován a redukován na znaky, jež dokazují jeho existenci“, ve světě, v němž „došlo k přechodu od znaků, které něco označovaly, ke znakům, které neoznačují nic“, ve světě, který díky tomu přešel od teologií a ideologií k simulákrům a simulacím, tedy do stavu, v němž „nerozpoznáme žádného Boha jako Boha, ani neproneseme definitivní soud, který by oddělil pravdu od lži“. Tou odvrácenou stránkou je *nostalgie*, jež vpsledku vede ke vzkříšení („zmrtvýchvstání“) mýtů počátku a významů reality... a kruh se uzavírá [srv. Baudrillard 1996: 172].

¹³ Podrobněji srv. ve skvělé přehledové a analytické práci Marka Nohejla [2001: zejm. str. 62 a násl.].

¹⁴ Rozsah a smysl tohoto textu přirozeně nedovoluje dokládat, že fenomén spotřeby sociologie dobře zná již od dob Marxových (u něhož ovšem „dominovala“ práce), zejména však Veblenových (u něhož dominovala „okázalá spotřeba“, srv. Veblen 1999) a Simmelových, jehož „křizi kultury“ bychom měli přímo povinně podrobit komparativní diachronní analýze [srv. Simmel 1997 a 2003]. Ostatně – Baudrillardova teorie simulákrů, tento emblém pozdní modernity, je přece odvozen z teorie spotřební společnosti a je s ní organicky spjat.

- intersubjektivně sdílený svět se proměňuje nikoliv v schützovskou „pluralitu světů“, ale v *multikulturní svět*, v němž je stále obtížnější (nebo stále snadnější, jak kde, kdy, v jaké oblasti a mezi kým) najít komplex intersubjektivně sdílených idejí, hodnot a představ¹⁵;
- zkušenost s vlastním já se mění v „diskurs identity“, který tvoří jádro téměř všech soudobých sociologických úvah, jež chtějí být v akademických kruzích brány vážně;
- pozdně moderní doba zlomila téměř všechny tradiční představy o sociální roli času a zejména v kontextu všech globalizačních teorií se poukazuje na to, že žijeme ve světě akcelerovaném a současně „zhuštěném“, ve světě, který vytváří zásadně odlišný *časový rámec* našeho pobývání na světě; Bauman dokonce upozorňuje na nesrovnatelně závažnější proměny, jež odlišné chápání času vyvolává, například „devaluaci nesmrtnosti“ a „novou instantnost času, jež radikálně mění povahu lidského soužití, zejména to, jak lidé přistupují k věcem kolektivním“ [Bauman 2002: 203] .

To nejpodstatnější pak spočívá nepochybně v tom, že podle Schützovy představy lidská *každodennost* je především každodenností práce, svět práce je „svět fyzických objektů; je říší mých pohybů a tělesných operací; skýtá překážky, k jejichž překonání je třeba úsilí; klade přede mne problémy, umožňuje mi plánovat a uspět či selhat v dosahování mých cílů“ [Schütz, l.c.: 227]. Náš svět se stal „snadnějším světem“, světem, v němž se i tělesné operace staly předmětem *kulturní manipulace* (fenomén těla a tělesnosti je podobně jako identita, s níž je ostatně spřízněn, tematickou dominantou značné části soudobé sociologie), nikoliv aktivního vztahu ke světu; problémy, které „svět klade přede mne“, jsou nezřídka *kulturně vyprodukovanými* (pseudo)problémy a dosahování cílů doznalo zásadní proměny v souvislosti s tím, jak se změnil objem disponibilního společenského bohatství a způsoby, jimiž se lidé vztahují k jeho dosahování. „Svět práce“ minulosti nemohl být „světem prázdnoty“, jak o naší době mluví Giles Lipovetsky.

5.

Změny, jejichž frapantním dokladem na úrovni každodennosti, tomto zaklínadle pozdně moderní sociologie, jsou variace na schützovské téma, jsou ovšem změnami, jak řečeno, svou povahou a podstatou ambivalentními, nejednoznačnými, hodnotově dokonce nezřídka vnitřně kontradiktorními. Přijímám Baumanovu předsta-

¹⁵ V zásadě jde o to, jak ukazuje např. Pavel Barša, že z jistého hlediska je multikulturalismus možno chápat jako „rozklad liberálně demokratických ideálů“, jež byly – dodejme – dominantou intersubjektivně sdíleného komplexu hodnot „modernity“, v jehož rámci se „smlouvalo“ a „vyjednávalo“ při řešení konfliktních zájmů (pokud se arci neřešily přímo výstřelem z Aurory). Ale – „pro kulturně plurální společnosti jsou charakteristické konflikty, v nichž nejde o naplnění zájmu či prosazení ideje, nýbrž o uznání identit zažívaných často natolik intenzivně, že o nich lze těžko vyjednávat a uzavírat kompromisy“ [Barša 1999: 17].

vu o tom, že ambivalence či spíše víceznačnost, která byla vnímána v rámci klasického racionalismu vyžadujícího radikální jednoznačnost jako „skandál“, je konstitutivní součástí pozdní doby a jejím definičním znakem.

Estetizace vnějšího světa, průnik „kultury do každodennosti“, má tedy „inherentní“, „imanentní“ odvrácenou tvář, na niž aforisticky upozornil Wolfgang Ivers, který má za to, že estetizace se „převrací v gigantickou anestezizaci“: „Všimněte si postmoderního *faceliftingu* našich velkoměst, zejména jejich nákupních zón. Zde nesporně dochází k úžasné estetizaci, která roztáčí spotřebu. Ale na konci toho všeho vzniká jednotvárnost. To nazývám an-estetizací. Především proto, že většina těchto dekoračních staveb, inscenujících konzum, se ukazuje jako vysloveně prázdná, otravná a při trvalejším pozorování nesnesitelná“ [Ivers 1993: 12] atd. Režisérka Olga Sommerová v souvislosti s loňskými Vánocemi konstatovala, že jsme „předávkování kýčem“, což je jen jiné vyjádření toho, že v důsledku „totální anestezizace“ nerozlišujeme, spíše jen pasivně podléháme – „koupit alespoň málo nevkusný balicí papír je problém, adventní kalendáře jsou něco strašného“, takže jen „dokument britské televize o Michaelu Jacksonovi přinesl částečnou odpověď, jak asi může vypadat člověk předávkový kýčem“ (Týdeník Rozhlas 2004/5).

Otevíráme tím problém terminologický i věcný současně: problém kýče¹⁶ má opět „dvě stránky“ – na jedné straně je to pojem „exkluzivní“ (vyklučuje nepoučené a nedostatečně „sensibilní“ publikum jako nekompetentní) i „inkluzivní“ (zahrnuje ono množství lidí, kteří s kýčem žijí, aniž mají pocit „estetického provinění“). Právě na tomto faktu založila svou kariéru tzv. *cultural studies* ve Velké Británii na počátku 60. let (s boomem v letech sedmdesátých). Historie celého tohoto hnutí byla popsána mnohokrát, ačkoliv – s čestnou a jedinou výjimkou poněkud opomenutého textu Jiřiny Šmejkalové [2000: 47 a násl.] – nikoliv u nás. Se značným didaktickým zjednodušením lze základní ideje kulturních studií¹⁷, jejichž zakladateli byli Raymond Williams (*Culture and Society*, 1958) a Richard Hoggart (*The Uses of Literacy*, 1957) a jejichž nejvýznamnějším představitelem je nepochybně Stuart Hall, odvodit již z jejich ideové provenience, jež je nepochybně (a neskrývaně) marxistická, neo-marxistická či aspoň marxizující. Jejich ústřední výchozí idea je – kupodivu – vlastně anachronická: inspirování mj. dílem marxistického historika E. P. Thompsona *The Making of the English Working Class*, který chtěl znovu „legitimizovat dělnickou třídu jako předmět dějinného kulturního významu“ (Šmejkalová), pokusili se postavit

¹⁶ Odkazují zde na skvělé dvojčíslo periodika *Revue Labyrint* (2000/7–8), jež je tematicky věnováno vztahu „umění a kýč“ a v němž jsou poprvé u nás publikovány mnohé zásadní texty k tématu: Clement Greenberg, Hermann Broch, Susan Sontag, Matei Calinescu, Roger Scruton, z našich pak Milan Knížák, Benjamin Kuras, Tomáš Kulka, Eugen Brikcius, Igor Chaun a další.

¹⁷ Zavádím neologismus „kulturní“ proto, že překlad „kulturní studia“ navozuje nespecifickou představu *jakéhokoliv* studia kulturních fenoménů, nebo dokonce „estetickou“ představu studia, jež je samo o sobě hodno úcty (protože je „kulturní“). Neologismus má svou lingvistickou oporu ve dvojici – v tomto případě ovšem významových synonym „strukturní – strukturalní“.

proti „masové kultuře“ jako nástroji třídní dominace „lidovou kulturu“, tedy to, co je prostě – podle Williamse – „rozsáhle oblíbeno a co má skutečně rádo velké množství lidí“ (cit. dle [Storey 2001:6]). Takové jen z hlediska koláče sledovanosti komerčních TV kanálů neproblematické vymezení však s sebou přináší řadu problémů sociologické (i terminologické) povahy (z nichž diskusi o specificky neomarxistickém pojetí „kultury“¹⁸ pomineme), zejména:

- rozlišení masové a populární kultury: masová kultura je v rámci kulturních studií kulturou dominantní třídy, je *nástrojem ideologického útlaku*, plní ony funkce, které připsal Antonio Gramsci fenoménu „hegemonie“;
- protože však produkty masové kultury jsou součástí toho, co pojem „populární kultura“ nutně zahrnuje, kulturní studia poukazují na to, že *vztah recipující populace* (zejména v prvotní verzi „dělnické třídy“, později různých subkultur, od velké diferencované genderové po nekonečnou pluralitu etnicky minoritních a sociálně deklasovaných později) *k masové kultuře* je nejen selektivní, ale vlastně „transformativní“;
- zde vstupuje na scénu slavná a Davidem Lodgem kdysi mistrně parodovaná dvojice pojmů „kódování – dekódování“, pomocí níž kulturní studia vysvětlují možnost oné transformace: „text“–mediální sdělení, které je zakódováno určitým způsobem a s určitým záměrem producenty masové kultury (kteří jsou ve službách vládnoucí třídy, jež disponuje „symbolickým násilím“), může být a nezřídka je dekódováno („čteno“) způsobem, který tvůrce a emitent sdělení nezamýšlel; masová kultura se tak stává nejen hřištěm (bourdieuovským „polem“), ale také „dílnou“, „čitárnou“, v níž se uskutečňuje „opoziční, aberantní, preferenční, subverzivní čtení“ textu zakódovaného producentem (výrazy S. Halla);
- kulturní studia *odmítají* nejen identitu „masové“ a „populární“ kultury, ale samozřejmě také *dichotomii „vysoké“ a „nízké“ kultury*: vezmeme-li produkty masových médií vážně a nikoliv s estétským despektem, dokážeme prý nejen „překonat elitářství klasické literární vědy“, ale – a to je sociologicky podstatnější – lépe porozumět *kulturní každodennosti* moderního člověka „z lidu“;
- to arci nemohlo znamenat ve svých důsledcích nic jiného než *rozchod s centrálními idejemi frankfurtské školy*, která aktivitu lidové veřejnosti přehlížela a přes proklamativní „marxismus“ byla fakticky vysloveně elitářská, zejména svým důrazem na „vysoké umění“ a odporem k „lidovému umění“ a jeho recepci (například k jazzu), čímž si ostatně „znemožnila porozumět všem formám kultury ve jménu násilnického rozčlenění kultury na populární a elitní“ [Storey 2001: 87];
- kultura je v pohledu kulturních studií prostě součástí komplexu „*produkce a re-produkce sociálního života*“, v tomto ohledu nemá nijak výlučné postavení, současně je však vždycky nástrojem dominace i prostředkem odporu vůči ní – proto je „ideologie jedním z ústředních pojmů kulturních studií“ [Storey 2001: 2; cituje dle Turner 1996: 182].

¹⁸ Odkazují na rozsáhlou diskusi vedenou v duchovně spřízněném tónu, kterou nabízí marxista Terry Eagleton [česky 2001].

Kulturní studia, jež „byla vždycky nástrojem politického boje“ (vyjádření Richarda Johnsona), současně zajímavě odmítla postmoderní akcent na „diference“, v němž vidí nebezpečný zdroj tolerance rozdílu, a to ve jménu vlastního důrazu na antagonismus, který je jedinečně adekvátním vyjádřením asymetrie mezi mocí a ovládanými, mezi dominací a subverzí, mezi majoritou a minoritou. Ale nejen v tomto ohledu jsou kulturní studia legitimními dědici marxistického duchovního naladění. Na rozdíl od „radikálně textologických, konstruktivistických, idealistických a extrémně diskursivních teorií, které berou na vědomí pouze lingvistické formy jako kognitivní elementy kultury a subjektivity“ [dle Kellner 2001: 397], zdůrazňují kulturní studia *roli historicko-ekonomických sil*, tedy – s jistou nadsázkou – tradiční roli strukturální, třídní a socioekonomické determinace kulturních fenoménů: „Soustředíme-li se pouze na texty a posluchačstvo a vyloučíme-li analýzu sociálních vztahů a institucí, v nichž jsou texty tvořeny a konzumovány, zploštíme kulturní studia, protože pak provozujeme analýzy recepce, které postrádají odkaz k tomu, jak je posluchačstvo tvořeno společenskými vztahy a do jaké míry může specifická společnost a svébytná subkultura utvářet posluchačstvo a jeho způsob recepce textů“ [c.d.: 398].

V době, kdy se jasně ukázalo (a nejen díky Herbertu Marcusovi), že revoluční potenciál dělnické třídy je definitivně vyčerpán, že dělnická třída ustupuje z dějin jako sociální fakt, netoliko jako „motor potenciální sociální změny“ (Bell), převzaly – jak řečeno – roli dělnické třídy „subkultury“, zejména však *subkultura mládeže*, která prý má „mimořádně vysoký potenciál rezistence“, rasové a etnické menšiny a *gender* jako podstatný sociální rozlišovací znak. Proto do kontextu kulturních studií vstupují detailní analýzy (různé úrovně) subkultury gayů a lesbiček, fenomény sexismu a genderového útlaču, homofobie atd.

Velekněz kulturních studií John Fiske si uvědomil nebezpečí proměny kulturních studií v *populistickou doktrínu*, k čemuž ostatně sám dal podnět svým vymezením populární kultury jako „toho, co si lidé sami vybírají a o čem sami rozhodují, že je populární“, jako „kultury lidí a pro lidi, v níž a na níž lidé aktivně participují, tvoří ji a vyjadřují v ní jejím prostřednictvím vlastní zkušenost a vlastní aspirace“ [Fiske 1989: 65]. Snaha rozlišit „populární kulturu“, „kulturní populismus“ a „politiku populáru“ je sice zábavným čtením, ale její přesvědčivost je věcí víry a individuální zkušenosti, nikoliv empirické (či jakékoliv jiné) evidence. Rád bych věřil, že relace kódování a dekódování (ostatně převzatá od Umberta Eca) v sobě má reálnou „subverzivní“ potenci, neumím si však představit onoho „lidového diváka“, jak se vlastním dekódováním vzpírá (či vzpíral) utlačivé síle seriálu o majoru Zemanovi nebo – chraň bože – *Nemocnice na kraji města*¹⁹...

Na druhé straně nelze kulturním studiím upřít sociologický étos, který se vzpírá jak „fetišismu textů“, tak i parodiím na Derridův bonmot, že „je text a mimo

¹⁹ Abych nesetrval na laciné ironii: Fiske uvádí příklady *dominantního čtení*, kdy se čte v souladu se záměrem emitenta, tedy konzistentně s „dominantní kulturou“ (seriálový hrdina je čten jako „vítězství řádu“), a tzv. *opozitního čtení*, kdy například bezdomovec zamýšlený jako sociálně odpudivý parazit je přijat veskrze pozitivně – v rozporu s původní intencí.

text není nic“, jakkoliv jednostranný důraz na „subverzivní“ a „opoziční čtení“ může být za jistých okolností stejně nebezpečný pro svět demokratické politiky, jako je kulturní populismus nebezpečný pro každou kulturní tradici.²⁰

6.

Právě *tradice* je to, co problematizuje „kulturu“ s tradicí ztotožněnou. Pozdní doba nejen zpochybňuje tradici jako archaismus tím, že *prakticky* vytváří nové životní styly (a tedy i nové sociální a kulturní regulativy), ale i tím, že v tradici (teoreticky i manifestálně) vidí zakonzervované vzorce chování a hodnocení, jež nejsou s pozdní dobou kompatibilní. Uvědomme si *současně* revoluci, k níž došlo ve všech oblastech umění ve 20. století, v němž se literatura rozešla s příběhem (např. ve francouzském novém románu), hudba s melodií (například v pozdních modernistech Webernovi, Schönbergovi aj.) a výtvarné umění s „nápodobou skutečnosti“ (ve všech podobách abstrakcionismu). Vývojová tendence umělecké tvorby je v jistém smyslu paradoxní. Modernismus (a avantgarda) se vzpírá akademismu zapšklé tradice, aby byl téměř vzápětí (za necelé půlstoletí) napaden postmodernisty ve jménu étosu stejné vzpoury, avšak s jiným vyústěním: tradici není nutné vždycky a za každou cenu destrukovat, je možné ji – dekonstruovat.

Antitradicionalistický postoj je tak příznačný nejen pro programové manifesty moderny všech druhů (avantgardu *grosso modo*, tedy futurismus, dadaismus, surrealismus), ale samozřejmě i pro postmodernu, která tradici nectí, pouze ji „fruktifikuje“, používá volně a bez pevně stanovených pravidel: postmoderní architektura není styl, který by používal „tradiční inspirace“, jako to kdysi činila neorenesance, neogotika či neoklasicismus.

Verbálně tomuto postoji dal nejradikálnější podobu francouzský malíř *Jean Dubuffet*, který mluví o „dusivé kultuře“, která je mu totožná se skutečnou či předstíranou „znalostí minulých děl“ a se skutečnou, většinou však předstíranou úctou k nim: „Kolektiv dnes v téměř jednomyslné shodě vydává za mistry myšlení profesory... Profesori jsou přestárými žáky, kteří po skončení studií ze školy jedněmi dveřmi vycházejí a druhými vcházejí. Jsou to žáci, kteří místo toho, aby toužili po ně-

²⁰ Nelze si odpustit poněkud zlomyslnou poznámku o ironii dějin. Za zakladatelku „kulturálních studií“ u nás by měla být nepochybně pokládána Blanka Filipcová, jejíž výzkumný tým v normalizační epoše 70. a 80. let (bez tušení návaznosti) ustavil studia „socialistického životního způsobu“, jehož dominantami byla tatáž klíčová slova, jež stála u kolébky kulturálních studií: životní způsob (pojmu „životní styl“ se tým Filipcové vyhýbal pro jeho „buržoazní“ konotace), dělnická třída (jako nositelka „progresivního životního způsobu“), ideologie (jako sféra, která životní způsob „animuje“ i legitimizuje)... A předmětem studia mělo být to, čím „obyčejný člověk“ kulturně žije, co má „opravdu rád“ a co preferuje spolu s radou, čím jej ideologicky bezchybně napájet (že by gramsciovská hegemonie?). Semináře Ivo Možného v Brně pod příznačným názvem „Socialistický životní způsob jako sociální realita“ z 80. let byly ovšem jakýmsi umírněnými „kulturními studiemi“ par excellence – bez ideologické nálepky, dominantního nositele a politicky bojovného, konfrontačního cíle.

jaké tvůrčí činnosti, zuby nehty se drží svého postavení žáka, tedy postavení pasivně receptivního... Pro kulturu je příznačné, že vrhá ostré světlo na určité výtvoř, že hromadí světlo v jejich prospěch bez ohledu na to, že vše ostatní zůstane ve tmě. Tak je v zárodku udušen každý chvilkový rozmar, jehož zdrojem nejsou žádné privilegované výtvoř. Prežít mohou pouze jejich napodobovatelé, vykladači, komentátoři a vykořisťovatelé" [Dubuffet 1998, strana neuvedena].²¹ Nutno ovšem *vidět* obrazy Jeana Dubuffeta a v hlubokém zamyšlení u nich postát, abychom pochopili, proč nenachází slůvko uznání pro kulturu, jak jí rozumí (nejen) on, totiž pro „bezdeché a bezduché chválení všeho, co v dlouhém vývoji minulého umění nabylo převahy“. Čas, který spolukonstituuje tradici, mu (a nejen jemu) není v žádném případě měřítkem, sítím, kritériem, spíše naopak, kultura „dusí“ právě proto, že adoruje minulé a znemožňuje výbojně nové.

I když pomineme Dubuffetovu revoluční frázi, že „mýtus kultury je přijímán s takovou vážností, že přežívá revoluce a revoluční státy, od nichž bychom mohli očekávat, že odhalí tento mýtus, tak úzce spojený s buržoazní kastou a západním imperialismem“, i když pomineme tvrzení, že „západní buržoazní kasty se nezbavíme, dokud nedojde k demaskování a demystifikaci její údajné kultury“ [Dubuffet 1998, strana neuvedena], zůstane trojí tázání: A co nám tedy v prázdných rukou, z nichž „dědictví otců“ vypadlo nebo bylo vyrváno či vědomě vyhozeno, zůstane? A jestliže nic, pak se budeme znovu, v každé generaci nanovo, učit základní aritmetické úkony jenom proto, že je legitimizovala profesorská privilegovaná vrstva protěžovaná „buržoazní kastou“²²? A co když, probůh, má nakonec pravdu Ephraim Kishon?

Vysvětlím poslední otázku takto: stejně jako Dubuffet tvrdí, že většina intelektuálů a tzv. tradičních vzdělanců jenom předstírá, že chová upřímný obdiv k „veršům Racinovým a obrazům Raffaelovým“, aniž četla jediný Racinův verš a viděla jediný Raffaelův obraz, lze se stejnou udiveností tvrdit, že nepochybně většina těch, kdo tvrdí, že „rozumí“ „modernímu umění“ (a dokonce je v aukcích nakupuje za horrentní sumy, čímž je legitimizuje jinak než „tradicí“), je na tom podobně – buď nic z toho, co namalovali (zůstaneme-li u Dubuffetovy „profese“) Hans Hartung, Mark Rothko, Joseph Beuys, Georg Baselitz, nebo dokonce Jackson Pollock, vůbec nikdy neviděli, nebo pouze předstírají, že rozumí „hloubce uměleckého“, „individuálně nespoutaného“ sdělení těchto děl. Izraelský humorista a satirik, který dějiny umění dokonce vystudoval, se však odvážil napsat knihu *Picassova sladká pomsta (Výpravy do moderního umění)*, která vyšla v roce 1995 (česky 2003) a která sděluje to, co mnozí tuší, ale neodváží se říci, totiž, že král je nahý. Neodváží se říci, že po Malevičovi už nemá valný smysl malovat modrý čtverec na bílém pozadí nebo modrý čtverec na zeleném pozadí (jak s vážnou tváří činí nejen Josef Albers nebo Jules Oliski, Frank

²¹ Je příznačné, že text není stránkovaný. Přeložil jej nesporný znalec francouzské postmoderny Ladislav Šerých, který píše své odborné texty bez interpunkce a hovorovým jazykem („každý mýtus je pičus“ – *ad illustrandum*).

²² Zde odkazují na pojetí tradice, jež rozpracoval zejména Edward Shils v dnes již klasické práci *The Intellectuals between Tradition and Modernity* (z roku 1961). Shils sám – mimochodem – patřil v proslulé diskusi 60. let k radikálním stoupencům a obhájčům „masové kultury“.

Stela nebo Gene Davis, ale desítky jiných mistrů štětcy). Je skutečně problém, zda se lze bez pomoci jiné kasty profesionálů, tentokrát výtvarných (či literárních) kritiků vyrovnat s recepcí děl, jež „nic nezobrazují“. Nejde o apologetiku naivního mimetismu a vulgárního realismu všeho druhu, ale o konstatování, že sociolog, který nemá nárok na vynášení estetického soudu, může být v pochybách, zda nejde o *stejně mocenskou, „násilnickou“ konstrukci „nového estetického“* jako v případě „dusivé kultury tradiční“, o konstrukci, která je dílem produktem umělců samých (a jejich „komentářů“ k vlastní tvorbě) a zejména ovšem profesionálů, kteří dovedou najít v prezentovaných obrazech nečekané významy nebo je tam dovedou více či méně přesvědčivě vložit.

S použitím poněkud zavádějícího a příliš generalizujícího pojmu „moderní umění“ stav věcí vyjádřil H. R. Rookmaaker: „Moderní umění zvítězilo. Galerie moderního umění chápou jako svůj úkol informovat lidi, vzdělávat je, dělat z nich moderní lidi a podporovat moderní umění, třebaže poněkud idealisticky... Ať už jsou ale jejich pohnutky jakékoliv, všechny galerie podporují jeden hlavní proud. Člověk má občas pocit, že se toto moderní hnutí stalo oficiálním uměním dneška a že některé z jeho výtvorů nejsou ničím jiným než *novým uměním salonů*, stejně povrchní a mělké jako z minulého století“ [Rookmaaker 1996: 147]. Rookmaaker postihuje nejen „institucionalizaci“ původně „subverzivního“ a provokativního umění, ale především jeho sociální souvislosti: na jedné straně poněkud zmatený recipient (obklopený kvalifikovanými mluvčími „nového mainstreamu“), na druhé straně vznik subkultur inspirovaných *některými prvky* tohoto radikálně proměněného umění, jež reflektuje více než cokoliv jiného permissivní charakter pozdně moderní společnosti, v níž je „vše dovoleno“²³.

Složitější je to samozřejmě s literaturou, v níž na jedné straně „umírá příběh“ spolu se „smrtí autora“, na druhé straně příběh žije a je žádán oním „masovým čtenářem“, jež adorují kulturní studia. Nelze pak zpochybnit udivenou otázku jedné z čelných představitelky kulturních studií, která se jenom se zdánlivou naivitou ptá – co vlastně máte proti mýdlové opeře? Co je na ní vlastně špatného?

Tato *legitimizace*, nikoliv vzpoura proti „buržoaznímu tlaku tradiční dusivé kultury“, činí z kulturních studií vděčný objekt zájmu, tím spíše, že v posledních letech je zaznamenán trend propojit (a logika věci tomu přitakává) „tradiční“ kulturní studia s mediálními studii v jeden celek. Ostatně duch Waltera Benjamina bdí nad tím, aby studium „uměleckých děl v epoše jejich mechanické reprodukovatelnosti“ [Benjamin 1999]²⁴ nezůstalo na okraji badatelského zájmu.

S touto obrovskou proměnou, k níž došlo v umění samém (v umění jako onom arendtovském „jádro kultury“), si sociologie zatím buď neví rady, nebo prostě ne-

²³ Je ovšem nutno objektivně konstatovat, že řady kritiků nového obratu v umění se rekrutují většinou z řad konzervativních myslitelů zejména křesťanské orientace: platí to stejně tak o Rookmaakerovi jako o Rogeru Scrutonovi. Ephraim Kishon je pozoruhodnou výjimkou.

²⁴ Celý kritický diskurs frankfurtské školy se nedá přirozeně odbýt odkazem na jednoho, nadto dokonce z hlediska skupinové struktury školy „marginálního“ člena.

drží krok s tím, co se ve světě kultury reálně děje. V této souvislosti nutno udělat aspoň krátký exkurs pojmoslovný a stručný exkurs do vývoje sociologie kultury a sociologie umění.

7.

Spory o „přesné definice“ pojmů jsou většinou nejjalovějšími spory, které obvykle k ničemu kloudnému nevedly. Sociologie, ale nejen ona, s tím má zkušenosti nadmíru bohaté, nadto nejlépe prověřené definičními spory právě a zejména o to, co to je „kultura“, v jakém smyslu jde o pojem historicky přežitý, totálně zrelativizovaný či, dokonce nadbytečný nebo naopak, zda jde o pojem, jehož postavení je v konceptuální skladbě moderní sociologie bezdiskusně centrální a nezastupitelné. Obě stanoviska mají své stoupence – ty, kteří tvrdí, že se bez pojmu kultura docela dobře obejdou (jako argument se mj. udává skutečnost, že některé „velké sociologické teorie“, například Luhmannova, se bez něho obejdou docela dobře a jejich stavba se nezřítí, ergo o žádný „konceptuální pilíř“ jít nemůže), stejně jako ty, kteří trvají na tom, že pojem kultura je pojem sice mnohoznačný, ale ani to jej v jeho centrální roli nediskvalifikuje. Kolik sociologických pojmů má totiž zcela jednoznačnou definici v onom smyslu, jak definici rozumějí „exaktní vědy“?

Podle Craiga Calhouna, Donalda Lighta a Suzanne Kellerové [1994: *passim*] patří pojem kultura mezi „pět klíčových pojmů soudobé sociologie“ – vedle pojmu sociální struktura, sociální jednání, funkcionální integrace a moc. Aby téma nezůstalo na úrovni proklamace, volí autoři jako výchozí demonstraci „funkcionální nezbytnosti“ těchto pojmů rozbor „slavné“ války v Perském zálivu, oné první „války v přímém přenosu“ (oblíbeného to tématu postmoderní filozofie), a zdá se, že jejich pojmová struktura skutečně funguje.

Dlouhodobá proluka jakéhosi podivného sociologického nezájmu o fenomén kultury v *naší sociologii* v době, kdy se právě tento fenomén a tento pojem stává téměř nejfrekventovanějším z důvodů uvedených v úvodní části, ovšem přímo nutí k alespoň stručné pojmoslovné rekapitulaci.

Ví se všeobecně, že pojem „kultura“ je nepochybně nejméně jednoznačný (nebo naopak nejprostší, ale také co do hodnoty „výpovědi“ nejprázdnější) pojem [srv. Kloskowska 1967: 21]. Je snad až notoricky známo, že A. Kroeber a C. Kluckhohn (1952) analyzovali několik desítek definic pojmu „kultura“ zformulovaných do poloviny 20. století (tedy před kulturalistickým obratem let sedmdesátých) a navrhli jejich klasifikaci do šesti typů:

- *deskriptivní* (např. Tylor), jež vypočítávají většinou to, co do kultury spadá, co ji „konstituuje“,
- *historické* (např. Sapir), které kladou důraz na procesy sociálního dědictví a tradice,
- *normativní* (např. Wissler), jež se orientují buď na životní způsob, jímž je kultura reprezentována, nebo na hodnoty a ideály, jež kulturu definují (výrazně např. u W. Thomase),

- *psychologické*, jež se vnitřně diferencují tím, zda v kultuře spatřují především nástroj adaptace na prostředí (W. Sumner), zda kulturu chápou jako výsledek procesu sociálního učení, jako „naučené chování“ (R. Benedict), nebo jako proces utváření návyků (K. Young),
- *strukturní*, které soustřeďují pozornost na strukturní organizaci kultury (R. Linton: kultura je součet naučeného chování a behaviorálních výsledků, jejichž složky sdílejí a tradici přenášejí členové daného společenství), a konečně
- *genetické*, jež vysvětlují kulturu procesem jejího vzniku.

Tato dnes již téměř archaicky znějící vymezení ovšem ne zcela dostatečně zdůrazňují jistou *osobitost pojmu „kultura“*, totiž to, že jde o výrazně evropský koncept co do původu a euroamerický koncept co do forem jeho transformace: neevropské „kultury“ a „civilizace“ (jiné sociokulturní okruhy) toto specifické pojetí kultury neznaly a nepotřebovaly, konceptualizovaly svou vlastní „kulturu“ jinými způsoby. Helmut Plessner konstatuje zajímavý vnitřní paradox právě tohoto „evropského pojetí kultury“: „Díky tomu, že evropský systém hodnot a kategorií rezignoval na svou dominantní roli, právě evropský duch před sebou otevřel horizont původní různorodosti historicky utvořených kultur a aspektů, v nichž ony samy uchopují svět“ [cit. dle Krasnoděbski 1996: 75]. Tato rezignace je rezignací nejen na univerzalizmus a ideu pokroku, rezignací na pojetí dějin jako homogenního dějinného procesu, ale také rezignací na představu, že evropská (euroamerická) civilizace je něčím více než jednou z mnoha kultur, že tedy nemáme právo pohlížet na „jiné kultury“ jinak než prizmatem „diference“, nikoliv „dominance“. Plessnerův relativismus, který maně připomíná Richarda Rortyho nebo Zygmunta Baumana (podle nichž je soudobá západní civilizace „životem bez absolutních, univerzálních principů, pravd, hodnot a kritérií“), v sobě ovšem obsahuje jeden na první pohled ne zcela viditelný rozměr, totiž to, že „právě díky rezignaci na absolutní fundament a díky civilizační toleranci evropská kultura dokládá, že je vlastně kulturou zvláštní, specifickou, která ostatní převyšuje. Nikoliv již univerzální rozum, ale radikální relativismus přináší evropské kultuře záchranu a garantuje její převahu. Jinými slovy – Evropa vítězí tím, že abdikuje“ [c.d.: 76]. Nezapomeňme, že součástí evropské kultury současnosti je také specifická *kultura politické korektnosti*, která vlastně ani jinak nedovoluje „myslet“. Jde o paradox, který bychom mohli nazvat „Gellnerovým paradoxem“ už proto, že teoretická dimenze jeho díla je z podstatné části věnována jeho řešení [srv. Gellner 1999, zejm. str. 198 a násl.; Gellner 1992].

Odkazují ostatně právě ke Gellnerovi proto, abych současně ukázal, že tradiční univerzalisticky evropocentrické a zároveň „elitářské pojetí“ kultury (redukující kulturu na její duchovní prvky, či dokonce na tzv. vysokou kulturu²⁵), podlomila *kulturní a sociální antropologie*, k jejímž čelným představitelům Gellner sám patřil. Šlo totiž o obrat od tradičního *axiologického pojetí kultury* (kultura jako třída věcí, jež člověka humanizují a kultivují, zušlechťují etc.) k obecnému *pojetí kultury bez hodnotí-*

²⁵ Vnitřní členění kultury na „materiální“ a „duchovní“ není antikvitou, zejména ve světle např. Harrisova „kulturního materialismu“.

ciho významu (postuluje se tak implicity pluralita kultur příslušejících různým společnostem v různých časech a historicky vzato – samozřejmě také diachronie kultur téže společnosti: česká kultura gotická, barokní, obrozenecká...). Připomeneme také, že kulturní a sociální antropologie spojila s výzkumem kultury koncept *kulturního relativismu*, tedy nehierarchický přístup k jednotlivým kulturám: kultury nejsou vyšší a nižší, jsou pouze odlišné a pochopitelné jen ve svém vlastním kontextu (materiálním, ekologickém, symbolickém, sociálním). Snad nejvyššího ocenění se dostalo tomuto „antropologickému obratu“ v práci G. L. Jonina [1996], který říká, že v intelektuálních dějinách novověké Evropy bychom měli mluvit nikoliv o dvou revolucích – koperníkovské (země není středem vesmíru) a freudovské (člověk není racionální bytost) –, ale také antropologické. Její podstata spočívá v nikoliv samozřejmém poznání, že *žádná kultura není centrem a v centru a žádná kultura není vývojovým vrcholem*.

Na druhé straně si *každé významné sociologické paradigma* vypracovalo vlastní pojetí „kultury“ (i vztahu kultura – společnost) a stojí si za ním, takže vlastně sociologii celou by bylo možné vyložit jen na analýze tohoto konceptu. Jinak je totiž kultura chápána (tedy nejen definována, ale také vymezena co do své funkce) ve strukturálním funkcionalismu (kultura jako integrující prvek), v konfliktualismu (společnost jako kulturně diferencovaný systém), v kritické sociologii (kultura jako odraz a výraz, produkt etc. buržoazního vědomí či třídního vědomí obecně), v behaviorismu (kultura jako systém učení a naučeného chování) atd. Přihlédneme-li k dnes svrchovaně aktuální *dichotomické diferenciaci sociologie* na „objektivistickou“, „scientistickou“ (s pozitivistickou proveniencí) na straně jedné a „kvalitativní“, „narativní“, „konstruktivistickou“ (s fenomenologickou a hermeneutickou proveniencí) na straně druhé²⁶, pak lze poukázat na ještě jeden poněkud méně obvyklý aspekt chápání kultury, který má svůj původ také v kulturní antropologii²⁷, ale jehož význam je univerzálnější.

V antropologii se někdy používá věcně podstatného rozlišení dvou odlišných pohledů na zkoumání „cizích“ společenství a jejich kultur, tzv. hledisko „emické“ a hledisko „etické“ (s etikou jako vědou o morálce nemá nic společného!). Podle *emického pohledu* je jedinou cestou k porozumění toho, co se děje v dané skupině, naučit se tomu, jak interpretují dané situace sami aktéři, členové skupiny. Výzkumník tak získává vědění o tom, jak aktéři vidí svět a co míní tím, co říkají (jaký je „význam“ toho, co říkají): konečnou explanací o chování skupiny je zpráva skupiny samotné o něm. Podle *etického pohledu* lidé vůbec nemusejí vědět, proč dělají to, co dělají, takže jejich výpověď o vlastním chování, jejich interpretace může být scestná,

²⁶ Autor si je samozřejmě vědom zkratkovitosti takového dichotomického vidění.

²⁷ Podle některých autorů je původcem terminologického rozlišení K. L. Pike, jehož termín „ém“ a „behaviorém“ byl později prý přenesen do antropologie. Pike v práci *Language in Relations to a Unified Theory of Human Behavior* (1954–1960) pod Skinnerovým vlivem zavedl termín „ém“ pro označení diskrétních jednotek lidského verbálního i neverbálního chování. Émy skládají celky – behaviorémy, přičemž lidé reagují jak na celky (fotbal), tak na prvky, části (výkop, faul atd.).

může být „čirou ideologií“. Výzkumník si proto musí být vědom nejen vlastních možných předsudků, ale také předsudků lidí, které zkoumá. Z toho pak plyne požadavek studovat objektivní fakta o skupinovém prostředí a adaptačních procesech a mechanismech atd.

V jiné terminologické a kontextové variantě se tak dostáváme znovu a znovu, oklikami ke klasické dichotomii „objektivního“ a „subjektivního“, „faktu“ a „interpretace“. V kontextu kulturní analýzy pak samozřejmě jde o odlišnost optik a objektů zkoumání: jde o to, zda zkoumáme fixované produkty lidských mentálních aktivit, nebo zda pozorujeme jednání a sledujeme jeho pravidelnosti („kulturní vzorce chování“), zda analyzujeme výpovědi individuů o jejich životní zkušenosti a prožívání světa, nebo zkoumáme produkty institucionalizovaných aktivit (mediální svět), zda akcentujeme jazyk, nebo činnost, realitu, nebo její reflexi, podobnosti, nebo difference atd. Soudobá kulturní analýza je *toto všechno*, protože všechny optiky a perspektivy jsou v ní (byť v různé proporcii) zastoupeny: a tím se ovšem podstatně liší od tradiční *sociologie kultury*.

8.

„Spor o kulturu“ nabyl ovšem nových a osobitých rozměrů (po „antropologické intervenci“) ve chvíli, kdy do hry vstoupila *masová kultura*, která rozmělnila („objektivně“) nejen samu „kulturu“, ale znejasnila („konceptuálně“) také sám *pojem kultury*. Po diskusi 60. let na toto téma, po radikální kritice „kulturního průmyslu“ ze strany frankfurtské školy a po sporech vedených školou kulturních studií lze k věci málo co dodat. Snad jen připomeneme pro jistotu neobvyklost pokus o jakousi pojmovou jasnost, navržený francouzským sociologem Edgarem Morinem.

Morin nejprve konstatuje, že pojem kultura je „slovo-past“, „slovo-léčka“, protože se jeví jako stabilní, a je přitom rozmazané; je to slovo hypnotické, spiklenecké, dvojnásobné a vůbec zrádné – a je tomu tak proto, že jsme přistoupili na mnohovýznamnost toho pojmu příliš lehkomyšlně. Přijímáme totiž široké „antropologické pojetí kultury“, které kulturu a „kulturní“ staví do opozice vůči přírodnímu (kultura vs. příroda), současně ale pracujeme s pojetím etnografickým (kde kulturní stojí v opozici proti technologickému) a s pojetím sociologickým, které je podle Morina vysloveně „reziduální“: v tomto pojetí se „seskupují a přeskupují odpadky z toho všeho, co neasimilovaly obory ekonomické, demografické aj.“ Zůstává potom pojetí, které „kulturu váže na klasickou humanistiku a na umělecko-literární vkus“, pojetí, jež je však vysoce hodnotné, protože staví do protikladu „kultivované a to, co je etnický a elitářsky nepěstěné, primitivní, prostě – ne-kultivované“ [Morin 1984: 157]. Morin nepopírá, že se všemi těmito pojetími lze pracovat konec konců už proto, že „kultura naší společnosti je systémem symbioticko-antagonistickým, v němž spolu žijí rozmanité kultury, jež jsou vzájemně nehomogenní“ [c.d.: 161], navrhuje však, abychom se diskrétně pro potřeby „kulturní analýzy“ jakoby vrátili k členění, které respektuje tradiční význam pojmu „kultura“, abychom tedy rozlišovali:

- *globální pojetí kultury*, jež je „všeobjímající“ a je opřeno o protiklad kultury a přírody a
- *úzké pojetí kultury* – *kultivované kultury* (*culture cultivée*), které zahrnuje jen část vztahů člověk–společnost–svět.

Rozdíl mezi oběma pojetími kultury pak spočívá právě v rozsahu toho, co zahrnují: zatímco široké, antropologické pojetí zahrnuje všechno vědění, celý objem lidské a sociální zkušenosti, všechny kódy, všechny normy a modely (jako „systém“, který je v opozici k systému „instinktivnímu a přírodnímu“), úzké pojetí *kultivované kultury* obsahuje pouze humanitní vědění (*le savoir des humanités*), umělecké artefakty a umělecké činnosti (*lettres et arts*), sofistikovaný kód (*un code raffiné*) a systém norem a modelů, které vyplývají z představy umění žít (*un savoir-vivre*). Takto pojatá kultura není ani základnou, ani nadstavbou, jak o tom uvažovali marxisté, ale „metabolicky“ spojuje základnu s nadstavbou: „Naše společnost je polykulturní. Existuje v ní kultura humanitní, jež je živitelkou kultivované kultury, ale také kultura národní, která udržuje a rozněcuje národní identifikaci, dále jsou zde kultury náboženské, politické a samozřejmě kultura masová“ [Morin 1984: 161]. Morin pak parafrázuje Leninovu (kdysi v zemích socialistického „tábora“ ad infinitum omílanou) tezi o tom, že v každé společnosti existují dvě kultury – buržoazní a proletářská²⁸, a uzavírá, že dnes jde o *dichotomii kultury kultivované a kultury masové* – ovšemže s tím, že každá je sama poznamenána hlubokým vnitřním napětím a dualismem. Morinovo terminologické „řešení“ se zdá poměrně čisté, protože na jedné straně znemožňuje nesmyslné porovnávání neporovnatelného (třebas Miróa s Waltem Disneyem a Mozartovo Requiem s posledním hitem Lucie Bílé), protože jde o dva *řády věcí*, a na druhé straně nic nevylučuje ze sféry kulturní analýzy na základě apriorního hodnotového soudu.

9.

Naznačili jsme, že současná „kulturní studia“ či kulturní analýzy *nejdou totožné* s tradiční sociologií kultury, ale ani – tím spíše – s *Kultursoziologie*, jak byla pěstována v Německu. Historicky lze konstatovat orientačně tyto vývojové etapy sociologického zájmu o kulturu:

1. kultura v kontextu klasických sociologických teorií 19. století (zřetelná kontrárnost Comta s dominantou intelektuálního vývoje jako rozhodujícího faktoru dě-

²⁸ Autenticky zní Leninův text takto: „V každé národní kultuře jsou, i když nerozvinuté, prvky demokratické a socialistické kultury, neboť v každém národě jsou pracující a vykořisťované masy, jejichž životní podmínky nezbytně plodí demokratickou a socialistickou ideologii. Ale každý národ má rovněž kulturu buržoazní (a většinou ještě černosotněnskou a klerikální), a to nikoliv ve formě pouhých prvků, ale jako vládnoucí kulturu. Proto je tzv. národní kultura kulturou statkářů, páterů a buržoazie.“ [in Lenin, V. I., 1976. Vybrané spisy, sv. 2: 254] Leninův text je z roku 1913 a bagatelizovat jej není radno, jakkoliv jsme „leninské dikci“ odvykli. Tento styl myšlení je totiž stále v určitých, zejména mimoevropských civilizačních okruzích velice přitažlivý, nemluvě o tom, že téma „třídní diferenciace“ kultury není sociologicky irelevantní téma ani jinde.

- jinného progresu a Marxe s pojetím „kultury“ jako „nadstavby“, jako „epifenu“ ve vztahu k ekonomické struktuře společnosti – se zpětnými sice, ale nikoliv determinujícími účinky);
2. kultura v kontextu „duchověd“ (*Geisteswissenschaften*) v Německu 2. poloviny 19. století a počátku století dvacátého (vliv novokantovské tradice, podstatná role Maxe Webera, vznik koncepce Alfreda Webera²⁹ atd.);
 3. „empirická sociologie kultury“ v rámci scientistického paradigmatu neopozitivistické provenience;
 4. intervence antropologie do sociologie;
 5. druhá vlna „interpretativní sociologie kultury“ (Lipps, Lepsius, Tennbruck, Bourdieu) jako reakce na pozitivisticko-empiricistní pojetí kultury se ustavuje v Německu a ve Francii a částečně se vrací k duchovědné tradici (v Německu) a k filozofické antropologii, k pojetí sociologie jako „empirické vědy o kultuře“ Maxe Webera, inspiruje se znovu u Mannheima a zejména u Norberta Eliase, jehož teorie civilizačního vývoje je nesporně jedním z mezníků ve vývoji sociologie kultury i historické sociologie;
 6. postmoderní obrat, k němuž dochází v 70. a 80. letech, radikálně převrací perspektivu: studium kulturních fenoménů přestává být *jednou z mnoha* výzkumných aktivit, ale stává se dominantou celé sociologie (samozřejmě filozoficky a literárněvědně inspirované);
 7. rozvoj a (dočasná) dominance tzv. cultural studies.

Pro potřeby kulturních studií vymezuje kulturu jejich protagonista S. Hall takto: kultura je souborem

- *idejí a vědění* (lhostejno zda správného, špatného či neověřitelného),
- *návodů, jak zhotovovat věci,*
- *lidmi zhotovených nástrojů* (jako je lopata, šicí stroj či počítač) a
- *produktů lidských činností*, které mohou být využity v budoucím sociálním životě.

Je na prvý pohled patrné, že takto pojatá kultura je situována v *každodennosti*, a právě proto zcela přirozeně (alespoň podle Johna Storeye) kultura není ani estetická, ani humanistická, ale par excellence politická, objektem cultural studies není vysoké umění (*high art*), ale kultura jako „specifický způsob života lidí, epochy nebo skupiny“ (Raymond Williams).

²⁹ Alfred Weber zůstává – a nejen u nás – ve stínu svého slavnějšího bratra. Jeho „kulturologická“ koncepce by však neměla být úplně ignorována již proto, že v ní najdeme asi nejinteligentnější sociologické rozlišení kultury a civilizace, pokud s ním chceme pracovat. Koncepce A. Webera je teorií či sociologií dějin inspirovanou Oswaldem Spenglerem, narozdíl od Spenglera však A. Weber nestaví kulturu a civilizaci proti sobě jako dvě vývojové fáze (z nichž „civilizace“ je „úpadková“), ale chápe je jako dva relativně samostatné aspekty téhož fenoménu: duchovní a vědecko-technický. Weber navíc přidává rozměr sociální. Alfred Weber také poukázal na „generalizující“ tendence, jež jsou imanentní civilizaci, a na „individualizující“ sklony kultury. Tento motiv se plně – bez odkazu na Alfreda Webera – rozvinul v diskusích o globalizaci pozdně moderního světa a kulturní identitě.

10.

Jeden z procesů, který jsme systematicky nezaznamenali (přesněji: analyticky ne-reflektovali) a který proběhl před našima očima, se týká *struktury sociologie* samé: rozpadla se (rozhodně z valné části) její tradičně zafixovaná „horizontální“ struktura, totiž členění na speciální sociologické disciplíny, „odvětvové sociologie“, „konkrétní sociologie“ atd. Stejně jako skončil věk „klasifikace věd“ (u nás s Masarykem a Chalupným), skončil také věk „klasifikace sociologických disciplín“ (u nás naposledy soustavně Strmiska s Petruskem). Pevná struktura sociologie, která kdysi reflektovala její nikdy nenaplněné univerzalistické nároky, se prostě rozpadla, což neznamená, že se nadále nemluví (a nekomunikuje a nesdružuje) v rámci „sociologie výchovy“, „sociologie vzdělání“, „sociologie armády“ atd. Spíše jde o to, že proklamovaná i *faktická multiparadigmatičnost* sociologie se promítla do její vnitřní struktury tak, že lze spíše mluvit o „typech analýz“, v nichž se shlukují bývalé tradiční disciplíny a propojují diferencované teoretické orientace.

Jonathan H. a Stephen Turnerovi napsali na žádost polských sociologů neobvyklé dějiny americké sociologie, v nichž tento institucionální proces „rozkladu vnitřní struktury“ sociologie demonstrují na americkém příkladu a shrnují, že dnes lze smysluplně identifikovat tyto „typy analýz“: biologickou, kulturní, psychosociální, analýzu deviantního chování, stratifikační analýzu, strukturální analýzu, institucionální analýzu, analýzu demograficko-ekologickou a analýzu efektu sociologických aplikací („aplikační analýzu“). Přijmeme-li toto hledisko [srv. Turner a Turner 1993: 41 a násl.], pak by *tradiční sociologie umění* (stejně jako nověji ustavená *kulturologie*³⁰) byla prostě součástí komplexní „kulturní analýzy“, jejímž jedním proudem by bylo „multiparadigma“ mediálních a kulturních studií.

Existují nicméně stále ještě *pokusy rekonstruovat vývoj sociologie umění* a vymezit ji retrospektivně i perspektivně jako svébytnou disciplínu. Poslední mně známý pokus učinila francouzská socioložka Nathalie Heinichová [2001], která ve vývoji sociologie umění³¹ vyděluje „tři intelektuální generace“, které současně odrážejí odlišnost tematických dominant:

³⁰ Nelze zde rozebírat „spor o kulturologii“. Pokud se kulturologie bere vážně, pak její počátky odkazují k Lesliemu Whiteovi, který termín sice zavedl, v anglosaském prostředí se ale neujal. Ve střední a východní Evropě kulturologie vznikla jako racionální opozice k ideologizované „teorii kultury“ a dnes se rozvíjí zvláště intenzivně v Rusku. A. J. Flier definuje kulturologii jako „vědu, která se vytvořila na styku sociálního a humanitního vědění o člověku a společnosti a která studuje kulturu jako celek, celostní útvar a jako specifickou funkci a modality lidského bytí“ [srv. heslo kulturologija in: Kulturologija 1998: 371]. V polské sociologii se rozlišuje „kulturoznawstwo“, které je předmětně identické s „ruskou“ kulturologií svou interdisciplinarnitou, „vědy o kultuře“, *cultural studies* a samozřejmě sociologie kultury, jejíž prominentní představitelkou byla Antonina Kloskowska, která již v roce 1963 napsala kvalifikovanou analýzu fenoménu masové kultury [srv. Kloskowska 1967] a posléze zavedla pozoruhodný koncept „symbolické kultury“. V posledních letech života se věnovala zejména problému vztahu národních kultur jako identitní dominanty národa a globalizačních procesů.

³¹ Nelze pominout skutečnost, že sociologie umění, zejména sociologie literatury, je jediná sociologická disciplína, jejíž prokazatelnou zakladatelkou a „kanonickou autorkou“ je žena –

- generace „sociologické estetiky“, která se zabývá vztahem umění a společnosti především ve smyslu „odrazu“ sociálního světa v umění, případně sociální determinace umělecké produkce sociálním prostředím; tato orientace byla dominantní v marxistickém paradigmatu, nicméně její ozvuky najdeme i v orientacích jiných (přesněji: všude tam, kde se umělecké dílo pokládá za „zdroj sociologické informace“, za formu „poznání společenské skutečnosti“);
- generace „umění ve společnosti“, která se ptá po tom, jak umění ve společnosti funguje, kdo je tvoří, kdo recipuje, jak ovlivňuje jiné formy „společenského vědomí“; tato tendence (k níž přirozeně patří třeba kritická teorie frankfurtské školy) dominovala v 60. letech minulého století;
- generace „umění jako společnost“, přesněji „sociologie výzkumu umělecké produkce a recepcí“ (*la sociologie de l'enquête*), která reflektuje s jistým zpožděním obrát k empirismu (sem patří třeba slavné Lazarsfeldovy výzkumy poslechového rozhlasu ze 40. let atd.) a zabývá se „chladným“ studiem toho, kdo tvoří čtenáře určitého typu literatury, jaká je kvantitativní skladba knižní produkce atd.

Je přirozené, že čtvrté vývojové období (přísně historicky vzato jsou dvě poslední etapy vývojové aspoň zčásti paralelní) je spjato s postmoderním obrátem ve filozofii, sémantice, sociologii a estetice. Otevřít tuto otázku je přirozeně nad rámec možností tohoto textu a aktuálně i nad možnosti autora.

Co bychom nicméně beztestně pominout neměli, je „česká tradice“ sociologie umění (pokud její autonomní existenci vůbec připustíme). Po slibných náznacích Masarykových [Masaryk 1998, text původně z roku 1884] (jeho přináležitost k první generaci „sociologické estetiky“ by byla snadno prokazatelná a literatura o vztahu mezi Masarykovou sociologií a literaturou je dnes dost bohatá) přichází sice obrovský impetus strukturalistické školy Pražského lingvistického kroužku, který ale nebyl – pohříchu – českou sociologií prakticky vůbec využit. Sociologický rozměr Mukařovského textů, a zejména jeho téměř kanonické studie *Estetická funkce, norma a hodnota jako sociální fakty* a *Umění jako sémiologický fakt* byl pochopen daleko lépe za hranicemi našeho oboru, ba dokonce za hranicemi našeho státu.

A tak zbývá průkopnická monografie Jana Cigánka z roku 1972, studie, která byla se vším všudy „na výši požadavků doby“ a jejíž téměř závěrečný pasus stojí za citaci už pro anticipativní vidění, které jsme nejprve museli ignorovat a posléze jsme na ně zapomeli pro nové, řečeno se Sorokinem, módy a koníčky: „Když pracovníci JZD³² v padesátých letech akceptovali některé postupy hospodaření a organizace z románu Galiny Nikolajevové *Žatva*, může se to zdát estetikovi a estétovi irrelevantní a kuriózní, nicméně sociolog musí zcela soustředěně pojednávat i o těchto případech ‚funkčních výkonů‘ uměleckého díla. Tento případ se může zdát apriorně vulgární, nicméně fakt, že masy mladých dívek našeho století imitativně recipu-

baronka Germaine Neckerová, známá spíše jako Madame de Staël-Holstein. Její spis o vztazích mezi literaturou a sociálními institucemi je z roku 1808 a ovlivnil nejen romantickou estetiku a literární vědu, ale skutečně přispěl ke konstituci sociologie literatury.

³² JZD: Jednotné zemědělské družstvo, institucionální produkt socialistické kolektivizace zemědělství.

jí pohyby, chůzi, úsměv i slovník filmové hvězdy, je odkazován nanejvýš do oblasti mimořádných forem funkční konkretizace významů díla. Sociologovi je však i tato funkční konkretizace relevantní, neboť vypovídá o dynamice, rozptylu sociálního působení umění a všestranně dosvědčuje oprávněnost pojmání umění jako sociálního fenoménu“ [Cigánek 1972: 295]. Jan Cigánek 1972 dixit...

O „oprávněnosti“ již není sporu. Jde o to, jak tuto „oprávněnost“ uvést v život a neopomenout, že „život sám“ se kolem nás proměnil v estetický fenomén. Nejen estetický, ale také estetický. A pohybuje se mezi extrémem radikálního výboje a kýčem ospalého zaopatřování v rámci spotřební společnosti, kýčem estetickým, morálním i politickým.

MILOSLAV PETRUSEK je profesorem sociologie na Fakultě sociálních věd Univerzity Karlovy (od roku 1992), zabývá se dějinami sociologie, sociologickou teorií a sociologií kultury. Působil jako děkan Fakulty sociálních věd (1991–1996) a jako prorektor Univerzity Karlovy (1997–1999). Je autorem knižních monografií (o sociometrii, sociologické teorii a metodě, tzv. alternativní sociologii) a spoluautorem Velkého sociologického slovníku (Karolinum 1996).

Literatura

- Arendtová, H. 1994. *Krise kultury*. Praha: Mladá fronta.
- Barša, P. 1999. *Politická teorie multikulturalismu*. Brno: CDK.
- Baudrillard, J. 1996. *Selected Writings*. Cambridge (UK): Polity Press.
- Bauman, Z. 1991. *Modernity and Ambivalence*. London: Polity Press (polsky 1996).
- Bauman, Z. 2002. *Tekutá modernita*. Praha: Mladá fronta.
- Bělohradský, V. 1991. *Přirozený svět jako politický problém, Eseje o člověku pozdní doby*. Praha: Československý spisovatel.
- Benjamin, W. 1999. *Iluminácie. Eseje*. Bratislava: Kalligram.
- Bennett, O. 2001. *Cultural Pessimism. Narratives of Decline in the Postmodern World*. Edinburgh: Edinburgh University Press.
- Berking, H. 1989. *Kultur-Soziologie. Mode und Methode*. Würzburg: Königshausen und Neumann.
- Bertalanffy, L. 1972. *Člověk – robot a myšlení. Psychologie v moderním světě*. Praha: Svoboda.
- Calhoun, C., Light, D., Keller, S. 1994. *Sociology*. New York: McGraw-Hill, Inc.
- Calinescu M. 2000. „Kýč“. *Revue Labyrinth*, č. 7–8.
- Cigánek, J. 1972. *Úvod do sociologie umění*. Praha: Obelisk.
- Dodd, N. 1999. *Social Theory and Modernity*. Cambridge (UK): Polity Press.
- Dubuffet, J. 1998. *Dusivá kultura*. Praha: Hermann a synové.
- Eagleton, T. 2001. *Idea kultury*. Brno: Host.
- Fiske, J. 1989. *Understanding Popular Culture*. Boston: Unwin Hyman.
- Furedi, F. 1997. *Culture of Fear. Risk-Taking and the Morality of Low Expectation*. London a Washington: Cassell.
- Gellner, A. 1999. *Rozum a kultura. Historická úloha racionality a racionalismu*. Brno: CDK.
- Gellner, E. 1992. *Postmodernism, Reason and Religion*. London a New York: Routledge.
- Heinich, N. 2001. *La sociologie de l'art*. Paris: La Découverte.

- Jedlicki, J. 2000. *Świat wyrodniały. Lęki i wyroki krytyków nowoczesności*. Warszawa: Sic!
- Jonin, L. G. 1996. *Sociologija kultury*. Moskva: Logos.
- Jonin, L. G. 2000. *Sociologija kultury: Puť v novoe tysjačletije*. Moskva: Logos.
- Kellner, D. 2001. *Cultural Studies and Social Theory: A Critical Intervention*. Pp. 395–409 in Ritzer, G., Smart, B. (eds.).
- Kłoskowska, A. 1967. *Masová kultura*. Praha: Svoboda.
- Kołakowski, L. 1989. *Główne nurty marksizmu II*. Warszawa: Prag.
- Krasnodębski, Z. 1996. *Postmodernistyczne rozterki kultury*. Warszawa: Oficyna naukowa.
- Kulturologija: XX věk. *Enciklopedija*. 1998. Sankt Petěrburg: Universitetskaja kniga.
- Masaryk, T. G. 1998. „O studiu děl básnických“. Pp. 147–168 in *Přednášky a studie z let 1882–1884*. Praha: Ústav T. G. Masaryka.
- Matvejeva, C. Ja., Šljapentoch, S. E. 2000. *Strachi v Rossiji v prošlom i nastojaščem*. Novosibirsk: Sibirskij chronograf.
- Morin, E. 1984. *Sociologie*. Paris: Fayard.
- Nohejl, M. 2001. *Lebenswelt a každodennost v sociologii Alfreda Schütze*. Praha: Sociologické nakladatelství.
- Nordau, M. 1968. *Degeneration*. New York: Howard Fertig.
- Pongs, A. 2000. *V jaké společnosti vlastně žijeme? Společenské koncepce: srovnání*. Praha: ISV nakladatelství.
- Ritzer, G., Smart, B. (eds). 2001. *Handbook of Social Theory*. London: Sage.
- Rookmaaker, H. R. 1996. *Moderní umění a smrt kultury*. Praha: Návrat domů.
- Schütz, A. 1962. *Collected Papers: The Problem of Social Reality*. The Hague: Martinus Nijhoff Publishers.
- Simmel, G. 1997. *Peníze v moderní kultuře a jiné eseje*. Praha: Sociologické nakladatelství.
- Simmel, G. 2003. *O podstatě kultúry*. Bratislava: Kalligram.
- Storey, J. 2001. *Cultural Theory and Popular Culture. An Introduction*. Harlow, England: Pearson Education.
- Šmejkalová, J. 2000. *Kniha. K teorii a praxi knižní kultury*. Brno: Host.
- Thompson, K. 1998. *Moral Panics*. London a New York: Routledge.
- Turek, M. 2004. „Artur le Mômo a art brut“. *Literární noviny*, roč. XV., č. 8
- Turner, G. (ed.) 1996. *British Cultural Studies*. London a New York: Routledge.
- Turner, J. H., Turner, S. 1993. *Socjologia amerykańska w poszukiwaniu tożsamości*. Warszawa: IFiS PAN.
- Welsh, W. 1993. *Estetické myslenie*. Bratislava: Archa.



Brian McNair: Sociologie žurnalistiky

Autor probírá základní sociologická témata, která mají vztah k žurnalistice. Zabývá se hlavními vývojovými tendencemi oboru a pozitivní i negativní mocí, kterou žurnalistika může mít ve vztahu k vývoji mezinárodních vztahů, vnitřní politice států, hospodářství zemi i soukromému životu politiků a mediálně zajímavých osobností. Text analyzuje, jak může vzájemný vliv žurnalistů a lidí, kteří mají rozhodující moc, ovlivňovat vývoj žurnalistického jazyka a strategie novinářů. Výklad je doplněn přehlednými tabulkami a schématy, jednotlivé kapitoly jsou zakončeny krátkým shrnutím. Předností knihy je i její stručnost a srozumitelnost.

Portál, brož., 184 s., 249 Kč

Irena Reifová a kolektiv: Slovník mediální komunikace

Slovník se soustřeďuje zejména na základní pojmy vyskytující se v nejznámějších komunikačních teoriích, zabývajících se vztahem médií a společnosti. Jednotlivá hesla mapují různé vědy, které souvisejí s mediální komunikací (psychologii komunikace, sémiotiku, sociologii), vysvětlují však také pojmy týkající se sdělovacích prostředků a sociální komunikace. Kniha je dilem našich předních odborníků na mediální studia a zároveň prvním soustavným českým vědeckým projektem, který zachycuje současný stav mediální vědy. Obsahuje více než 200 hesel týkajících se žurnalistiky, teorii komunikace a fenoménů souvisejících s masovými sdělovacími prostředky.

Koordinátorka projektu Irena Reifová, Ph.D. vyučuje kulturní studia a kritické teorie médií na FSV UK v Praze, mezi dalšími autory jsou např. Jan Jiráček, Barbora Köpplová, Michal Černoušek, Milan Petrušek a Lenka Čábelová.

Slovník je určen studentům sociálních věd, odborné veřejnosti a všem, kteří se zajímají o masmédiá a mediální komunikaci, tedy žurnalistům, pracovníkům v médiích, v mediálním marketingu apod.

Portál, vyjde v listopadu 2004

Kontakt:

Portál s.r.o., Klapkova 2, 182 00 Praha 8

www.portal.cz

Tel: 283 028 203, e-mail: obchod@portal.cz