

LIBOR PAVERA

KULTURA A LITERATURA V ČASE TYRANIE SVOBODY

ALTERNATIVA PRO KAŽDÉHO...

V nynější kultuře a literatuře jsme svědky úpěnlivého snažení o nový integrál. Jedni jej spatřují ve vzniku pomocných médií, jiní ho hledají ve vzniku krypto-kultur (čili nejenom v samizdatu v minulých letech), další ve snahách o stále širší polyfonii, o široký pluralismus uměleckých stylů, významů a orientací, zaznamenat je možno i sekulární vize kosmického integrálu (I. Hassan) nebo hledání alternativní skutečnosti mimo reálný svět prostřednictvím buddhismu, zenu, narkotik, mysticismu, magických rituálů, okultních úkonů nebo démonismu (P. Palavestra).

Kultuře a literatuře posledních několika let se dostává i nejrozličnějších přídomek. Jenom málo z nich se ovšem snaží postihnout její skutečné a relevantní symptomy, které vykazuje, hodně hodnotících a charakterizačních soudů bývá utvořeno pod tíhou různých předsudků z minulosti a s arogantním přehlížením podstatných proměn, k nimž dochází v mikro- i makrosvětě obklopujících člověka (změny v ekonomice, ekologii, vědě, technice, filozofickém a sociálním myšlení ap.). Tyto často kontroverzní postoje jsou signifikantní pro umění i humanitní disciplíny druhé poloviny tohoto století, která je „*přesycena hlubokými rozpory a zlověstnými protiklady moderní civilizace, antagonismem ideologií a doktrín, simultánností rozmanitých kultur a kulturních modelů, roztržitostí a paralelismem rozkouskovaných forem a dialektickým pluralismem tvořivých ideí*“, jak prozatím nejmladší a námi žitou epochu lidských dějin přesvědčivě vystihují slova **Predraga Palavestry**.¹

„*Z technologického aspektu odvedla tato epocha lidstvo nejdále, až na okraj existence,*“ píše dále, a v zápětí optimisticky dodává: „*s hrůzou i nadějí zároveň tato epocha dnes hledá východisko a alternativu pro každého.*“² Uváděným východiskem nebo, chceme-li, alternativou pro každého, se může stát muzeum znaků, imaginativní skladiště znakových produktů, paralela symbolické pozdně antické alexandrijské knihovny, která umožňuje, ale dokonce i sama přinucuje k jakési univerzální komunikaci, tj. k navazování vzájemných vztahů a interakcí mezi všemi existujícími objekty, částmi celků.³

Je vcelku samozřejmé, že kombinacemi znaků z takového muzea, které je symbolem minulosti, tradic a nashromážděných poznatků, vznikají synkretické styly a žánry, které simultánně obsahují

1 P. Palavestra: Kritička književnost. Alternativa postmodernisma, Beograd 1983, s. 7.

2 c. d., s. 7.

3 Nelze na tomto místě nepřipomenout, že symboliku světa jako labyrintu babylonské knihovny, která obsahuje nekonečný počet svazků, uchovávajících veškeré informace o lidstvu v minulosti, přítomnosti i budoucnosti, nalézáme i v tvorbě argentinského spisovatele J. L. Borgese, podle mnohých teoretiků „*opce postmoderní literatury*“.

několik strukturálních typů a žánrových schémat a jsou adresovány a otevřeny takřka všem recipientům.

ANTIELITÁŘSTVÍ A OTEVŘENOST NYNĚJŠÍ KULTURY

Z hlediska historické perspektivy, resp. v opozici k jiným historickým etapám, kulturám, proudům a směrům se nynější kultura jeví jako otevřená, alternativní, masívně svobodná, přeexponovaně volná, odborná literatura nejednou sahá až k sugestivním označením a pojmenováním a explicitě hovoří o **tyranii svobody**.⁴ Fascinace svobodou je zřejmě únikem z deprese, odrea-gováním se od reality, je výrazem hledání volného prostoru mimo říši dobra a zla.

Názorový pluralismus a tolerance, otevřenost kultury a umění, navazování na jiné systémy, internacionalizace, orientace na infrahumanismus, nedůvěra a zpochybňování autorit, hedonismus, luddismus, radikální ironie a duch humoru, nová iracionalita a antielitářský přístup to je jenom několik charakteristik, integrujících v sobě životní pocity současníka, jimiž se vyznačují rovněž nynější kulturní systémy a umění. Jestliže ve výčtu zazněl pojem antielitářství, pak zdá se není nikterak nahodilé, když se v názvu této konference objevuje slovo „populární“ přímo v klíčové pozici.

Zatímco v klasické moderní perspektivě si „vysoké“ umění udržovalo dominantní pozici, s novou situací ve filozofii i umělecké praxi posledních desetiletí se vynořují znepokojivé otázky týkající se hodnotové hierarchizace literatury a vztahů mezi vysokou a masovou kulturou, znejsiřování hranic mezi uměním a komercí, neboť hodnoty druhy pojmenovávané jako „vysoké“ se stále více a častěji prolínají, zaměňují a často i splývají s „hodnotami“ zábavnými.

POPULÁRNÍ KULTURA A LITERATURA K OBJASNĚNÍ POJMU

Přídomy jako „lidová“, srozumitelná, přístupná, oblíbená, masová atp. činí z populární kultury a újeji literatury systém masové komunikace, který paradoxně stojí mimo hledí konzervativního literárněvědného bádání. Scientistická ustrnulost v názoru, že procesuálně podnětná je výhradně literatura „vysoká“, nepochybně v minulosti, i nadále paralyzuje myšlení o nynější kultuře a literatuře a je určována permanentním přežíváním reziduí starších projektů, které za umění považovaly toliko umění originální a jedinečné (tento model se objevuje už v estetice romantismu).

Předmětem jak diachronního (literárněhistorického), tak synchronního přístupu k literatuře se nejčastěji stávalo pouze umění hodnotově diferencované jako „vysoké“, to bylo považováno za hybnou sílu literárního procesu, za nositele dynamického pohybu a proměn literatury, zatímco ostatní literární systémy byly chápány coby objekty redukované o prvořadou složku umělecké literatury – estetičnost. Ovšem estetičnost může být obsažena i v populární literatuře, ačkoliv tam pochopitelně nezaujímá dominantní pozici, neboť považována v tomto systému za bezkonceptní bývá alternována nebo zcela suplována jinými, výraznějšími složkami: zábavností, senzačností, persuzívností, poučností nebo senzibilitou. Koncept, podle něhož za hodnotné a vývojově relevantní bylo považováno pouze „vysoké“ umění, to, které je směřováno ke vzdělanému recipientovi, se však v současnosti ukazuje být čirým anachronismem a je stále zřejmější, že do budoucna

s ním nelze vystačit a jeho přítomnost ve své soustavě nutně musí antikvovat rovněž v myšlení o literatuře.

Atak proti představě o superioritě funkčně-estetické koncepce literatury byl na rozdílných metodologických východiscích zahájen již dříve v různých zahraničních literárněvědných soustavách včetně kontextu česko-slovenského.⁵ Nelze přehlédnout, že tato apriorní představa se v literárně-historické praxi postupně vžila a stávala se i ryze pragmatickým pomocníkem při členění literatury.

Za stavu dnešního poznání je dobře zřejmé, že jenom prostřednictvím umělecké, „vysoké“ literatury nemůže být uspokojivě vysvětlen literární vývoj (procesuálnost literatury) ani současný stav. Bez znalosti populární literatury určitého chronotopu nevysvětlíme kompetentně a komplexně např. postavu z Máchova Máje Viléma; tu je nutno v symbióze s ostatními poznávacími zdroji přihlížet k předchozí slovesné tradici i soudobým knížkám lidového čtení, jarmarečním a jiným tiskům s oblíbenou postavou loupežníka, které autor recipoval.⁶ Podobně tomu je s Haškovým Švejkem, dílem ambivalentně vykládaným od svého zveřejnění; to je zase původně literatura „nížká“, literatura plebejská, městské periferie, čerpající inspiraci v bohémě plebejských frantů a světoběžníků, v pražských šantánech, hospodách a krčmách a v nikdy nekončících krýglech s pivem, ovšem je to i literatura řečeno spolu s F. X. Šaldou⁷ – smrtelně vážná, není to jenom kultura komiky a smíchu.

Na uváděných příkladech je třeba povšimnout si skutečnosti, že literatura, která je nyní hodnotově považována za „vysokou“ a preferována v literárních dějinách jako procesuálně podnětná, čerpala mnohdy z literatury populární nebo do jejího systému dokonce patřila. Tyto příklady rovněž případně dokládají, že populární literatura představuje živý systém, který může dynamicky ovlivňovat literární proces určité etapy, že nejde o tok zcela latentní, neprostupně ohraničený od ostatní literární produkce, že neexistuje mimo, ale vedle ní, a že mnohdy žije i v symbióze s uměleckou literaturou (toho jsme sami svědky při recepci značné části současné literární produkce).

Populární literatura jako komplementární součást a podsystém celého literárního systému má rovněž svou hodnotovou hierarchii, mezi objekty v tomto subsystému existují vztahy a platí normy, existuje v něm problém epigonství a novátorství, je tedy stejně procesuální jako systém tzv. vysoké literatury.⁸

Jestliže bylo uvedeno, že populární literatura má svou hodnotovou hierarchii, nebude bez užitku ozřejmit, čím je určována. Literární kritika a to je všeobecně známo se o žánry populární literatury:

1. buď namnoze nezajímá, nebo 2. je negací zavrhuje jako takové.

V prvním případě kritika tyto texty nepovažuje za ne-literaturu, toleruje je, ale svým nezájmem o populární literaturu přesunuje předmět svého zájmu na recipienty. V tom případě literární „kritiku“ populární literatury supluje vlastně čtenářská poptávka a vkus konzumentů. Ovšem i tato poptávka může být ovlivňována. Platí pak, že texty žánrů populární literatury se samy podílejí na

5 P. Liba: Kontexty populárnej literatúry, Bratislava 1981. - Zcela odlišným způsobem k problematice přistupovali J. Hrabák (Srov. Napínavá četba pod lupou. Ze studií o paraliteratuře, Praha 1986; Od laciného optimismu k hororu. K historii a patologii dvou odvětví literárního braku, Praha 1989.) nebo O. Sirovátka (Srov. Literatura na okraji, Praha 1990.)

6 Srov. K. Krejčí: Symbol kata a odsouzení v díle Karla Hynka Máchy. In: Realita slova Máchova, sb. red. R. Grebeníčková a O. Králík, Praha 1967, s. 211–277, k postavě loupežníka zvláště s. 214–216.

7 „Ale přes její komiku je Švejk kniha k smrti smutná...“ Ze stati Jaroslav Durych - eseje. In: F. X. Šalda: Z období zápisníku, ed. E. Macek, Praha 1987, s. 497.

8 P. Liba, c. d., s. 50–72.

formování čtenářského vkusu, a v nejednom případě publiku navrhnou, co by mělo následovat. Pokud literární kritika tyto texty populární literatury zavrhuje jako takové, dovolává se vlastně modelu vzdělaného renesančního konzumenta „vysoké“ kultury a chrání ho tak před kulturou „jiných“.

Populární literatura, jak bylo řečeno, je systémem živým a podléhajícím vývojovým metamorfózám. Oproti pochodům v umělecké literatuře, kde se dosahuje dalšího stupně nejčastěji antitezou, popřením dosavadních konvencí a postupů, populární literatura tyto konvence a normy naopak přejímá a přetváří, aby byly snadno přístupné a přitažlivé pro většinu pospolitosti; na jistou dobu tak konvence a normy petrifikuje; ve srovnání s procesy ve sféře umělecké literatury je veskrze konzervativní. To lze demonstrovat příklady z děl spisovatelek tzv. četby pro ženy, červené knihovny. V jejich tvorbě je možno rozpoznávat několik takových normotvorných vzorců a formulí, selektovaných, převzatých a potom transformovaných („přeložených“) namnoze z textů umělecké literatury. Většinou jsou žánrová schémata, modely, narativní vzorce odvozeny ze spisovatelčích čtenářských zkušeností.

Stěhování stylemat z vyšší do nižší roviny neznamená, že by byla opotřebována. Starší kulturní a umělecké modely působí však na recipienty přitažlivěji nežli nové, nezvyklé umění, a proto i v tvorbě Javořícké a jiných autorek je možno nalézt a odlišit vrstvu jiráskovskou, raisovskou, baarovskou atp.⁹, méně zřetelná, mnohdy až nepatrná se jeví projekce autorského subjektu v díle, samozřejmě na úkor konvenčnosti starších literárních postupů. Jde o svého druhu literární navazování (intertextualitu), ovšem s tím, že jakékoliv náročnější, složitější struktury bývají překódovávány do přijatelné podoby průměrných konzumentů.¹⁰ Samotné postupy intertextuality, např. postupy literární aluze, by konzumpci díla znesnadňovaly odkazováním na širší kulturní a literární kontext, a proto jsou žánrům populární literatury vzdálené, dá se dokonce říci, že zcela cizí.

Texty populární literatury se většinou vyhýbají originálním řešením na všech úrovních (myšlenková náplň, téma, postavy, forma, styl, jazyk atd.), řídí se vkusem publika (nejčastěji průměrného publika), snaží se vyrovnat vkus publika (homogenizovat vkus), využívají mnohonásobně ozkoušených stylemat, předávají konzumentům situace a emoční zážitky již *hotové*, nevyžadují proto po publiku, aby věnovalo zvláštní pozornost aktu recepce a dekodování. Stejně pasivní jako publikum bývá i jednání postav.

Nejednou se hovoří o tom, že žánry populární literatury mají i funkci výchovnou, neboť početné skupiny konzumentů obdařují vyšším uměním, třebaže se to děje různě pokleslými prostředky.

Oproti textům náročnějším přinášejí texty populární literatury přemíru informací: z epoch již zasutých, zdánlivě mrtvých, které jsou podle potřeby aktualizovány, ale i množství informací ze současnosti; jde ovšem o korpus informací, které nejsou rozlišeny a jeví se tedy jako redundantní.

Měli bychom si všimnout ještě jedné věci. Systém populární literatury se nejčastěji chápe jako odvozenina vysokého umění, jako jeho pokleslý epigon. Ovšem nemusí tomu tak být ve všech případech. V této souvislosti si připomeňme starořecký **mýtus o Marsyovi**. V soutěži, do které Marsyas troufale vyzval Apollóna, vyhrál nástroj božský lyra. Vysoké, v tomto případě nástroj božský, v soutěži ponížilo nízké, lidské. Ovšem z pohledu dnešního eticky obdivujeme schopnosti, umění a nadání satyra, který se naučil na výsost ovládat nástroj odhozený v hněvu

9 Srov. práce D. Mocné.

10 Srov. heslo Populární literatura. In: T. Žilka: Poetický slovník, Bratislava 1984, s. 272.

bohyně Athénou, a své odmítnutí přenášíme na Apolóna. Subjektivně dáváme přednost nízkému před vysokým. Došlo zde k přesunu, ba celistvému přepolarizování hodnotového systému.

Obrazně je možno říci, že nejen z vysokého se rodí a je odvozeno nízké, ale že i nízké může ovlivnit vysoké, ačkoliv je nutno přiznat, že se tak stává méně často. Z literatury umělecké jsou však dobře známy případy, kdy autor využívá z nejrůznějších důvodů žánrů populární literatury. Příkladem mohou být některé prózy **Ladislava Fukse**, v nichž autor používá textů populární literatury zejména pro dokreslení kontur doby.¹¹ Přivlastňování žánrů populární literatury je vlastní i tvorbě **Vladimíra Párala**, který využívá citátů z takového typu literatury např. v románě *Muka obraznosti* (1980). Zasazením do tektoniky díla a komentářem pak tyto texty „povyšuje“ do roviny umělecké.

TEORIE ŽÁNŘŮ V SOUČASNÉ KULTUŘE A UMĚNÍ

Přestože do problémového repertoáru postmodernistických úvah a výzkumů nepatří problematika literárních druhů a žánrů, tj. problematika genologické klasifikace, ukazuje se, že ji nelze eliminovat poukazem na fakt, že v současné pluralitní kultuře žánry a druhy neexistují, že v ní vládne pouze chaos. „*bolo by naivné myslieť si,*“ píše pěkně **Viktor Žmegač** v úvaze o současném románu, „*že kategórie, ktoré sa v niekomych epochách novších dejín zafixovali v povedomí, zmiznú bez stopy, respektíve, že ustúpia miesto úplne novým zásadám.*“¹² Uvedený soud pregrančně vyslovuje fakt, že každý systém, tj. včetně systému genologického, se průběžně rodí z metakreačního sváru starého s novým, tradičního s moderním, konvenčního s novátorským. Chceme-li proto poznat „nové“, antikonenční literárně-výrazové kategorie, je nejprve nutné, abychom si uvědomili jejich konvenční protipól.¹³ To jenom potvrzuje nutnost zkoumat konvenční, ale i nový genologický systém, který může být vybudován na principu afirmativním nebo destabilizujícím hodnotový a klasifikační systém užívaný dotud.

V postmoderní literatuře se žánr nevyskytuje jako stabilní, neměnný útvar, ale jako dynamická množina prvků, které se střídají, převrstvují, mísí, tvoříc živý kaleidoskop žánrového povědomí. Cílem postmoderních teorémů, uvažuje v podobné souvilosti **Halina Janaszek-Ivaničková**¹⁴, by se měl stát antimodelový projekt stabilního systému, otevřeného změnám a narušujícího systém současné jednoty.

Tradiční triáda lyrika epika drama, jak je jí a hraničním druhům věnována pozornost např. u **Staigera**¹⁵, byla narušena a rozrůstá se o další druhy, zjednávací si nezávilost. Teoretik **Jozef Hvišč** uvádí¹⁶, že samostatnou genologickou odlišnost získala literatura pro děti a mládež, vědecko-fantastická literatura, ale i literatura faktu, vyhraňující se od šedesátých let a nyní považovaná za nezávislý literární druh; podobně se konstituuje i systém tzv. paraliteratury, tj. útvary intencionálně zacílené na zábavu publika, které nebývají vymezovány historicky, tematicky ani žánrově.¹⁷ Uvolnění druhových hranic, vznikání přechodných, hraničních a synkretických stylů a žánrů, rozšiřují i pole působnosti bulvární a konzumní literatury, která se v pluralitním systému stává součástí alternativní kultury.¹⁸

11 Srov. D. Vlašínová: Typy intertextovosti v prózách Ladislava Fukse. In: *Literatura v literatuře*, red. D. Hodrová, Praha – Opava 1995, s. 123–125.

12 V. Žmegač: *Postmoderna a román*, Nový život 1989, s. 77.

13 J. Hvišč: *Žánre v postmodernizme*. Slovenská literatúra 1990, č. 6, s. 518.

14 H. Janaszek-Ivaničková: *Od modernizmu do postmodernizmu*. Katowice 1996, s. 110.

15 E. Staiger: *Základní pojmy poetiky*, Praha 1969.

16 J. Hvišč, c. d., s. 519–520.

17 Srov. heslo „triviální literatura“. In: *Slovník literární teorie*, red. Š. Vlašín, Praha 1984, s. 392.

Vývody předcházejících úvah potvrzují rovněž teze teoretika postmodernismu, amerického kritika **Ihaby Hassana**.¹⁹ Ačkoliv doposud nepodal uspokojující exaktní definici „*pluralitní postmoderny*“, jak ji explicitě pojmenoval, vymezil ji několika znaky,²⁰ mezi něž náleží i hybridizování, mutace žánrů včetně takových forem, jakými jsou parodie, travestie a pastiš. Klasické kulturní žánry jsou deformovány i pop-artem nebo kýčem, mísí se v nich kontinuita s diskontinuitou, generuje se míchanina fenoménů existujících současně, ale i v odlišných časových rovinách, minulost se přesouvá do přítomnosti, prostě jako by zmizelo tradiční chápání historie a „časovosti“,²¹ a především nelze v současné kultuře vypátrat centrální bod, centrum, jak shodně s Hassanem tvrdí také **J.-F. Lyotard**.²²

Skutečnost, že v nynějším kulturním modelu neexistuje nebo není možné zajistit centrum, pevný bod, vede k tomu, že nelze s jistotou rozlišit, které žánry patří v genologickém modelu mezi centrální a které ustupují směrem k periférii. Jisté však je, že blíže středu se dostávají texty založené na provokaci, hyperbolizaci, ironii, parodii, pastiši, texty, které jsou vlastně vyprávěním o vyprávěném a při stavbě využívají sémanticky vyprázdněných segmentů jiných výpovědí, citátů, kvazicitátů atp. Společenská realita není v takových metatextech reflektována pouze jako výsledek primárního procesu, ale i jako skutečnost viděná prizmatem jiných textů, sekundárně. Čtenářský zájem o takové dílo se realizuje na různých principech, nejčastěji na herním principu (luddismus), přičemž konzument i za mystifikací hledá a rozkrývá realitu. Tj. připouští, že v palimpsestu lze nalézt vazby na realitu, protože je intencionálně infikován vědomím o superficiálnosti a záměrně mystifikaci, příznačných pro kvazimetatextovost,²³ jak je známa z **Eco**vy „postily“, poznámek ke kultovnímu románu *Jméno růže*: „... vyprávění [jsem] vložil do čtvrtého pouzdra,“ konstatuje se tam, „to znamená zabalil do tří jiných vyprávění: já říkám, že Vallet říkal, že Mabilion řekl, že Adso tvrdil...“²⁴

Tradiční vyprávění, např. románové, se stává „pouhým“ komentářem, jímž se parodizuje nebo parafrázuje rozpad univerzálního celku na drobné neepické příběhy; kvalitativně „nový“ příběh si utváří často teprve čtenář sám při kreativním procesu čtení, k němuž bývá vyzván a jehož kvalita zase závisí na tom, jaká je čtenářova dekodovací kompetentnost, mobilita a invence samostatně tvořit. Přesto se stále hovoří o románu. Tento zdánlivý paradox, rozpor mj. potvrzují teze **Daniely Hodrové** z knihy *Hledání románu*, podle nichž se román chápe jako dynamický objekt, jenž v souvislosti s proměnami společnosti neustále popírá a obnovuje svou identitu, „není záležitostí jediného rozrušujícího se, případně degenerujícího žánru, z jehož popela se rodí žánr nový, nýbrž chápe se v souvislosti s celkovou žánrovou situací, v níž vlivem historických a literárních podmínek docházelo k přesunu určitých obsahů a jejich stylizací, k pohybu celé řady žánrů, který byl předpokladem zrodu nového žánru. (...) Předpokladem vzniku žánru je tu romaneskní situace neboli soubor sociálních a literárních podmínek, jistá míra mobility a otevřenosti ve společnosti a v žánrovém systému.“²⁵

Nebude bez užitku všimnout si v této souvislosti i jednoho z centrálních kritérií pro rozlišování umělecké hodnoty, jak jej nastolily modernistické teorie umění. Oním kritériem je *novátorství*.

18 J. Hvišč, c. d., s. 521.

19 I. Hassan: *The Dismemberment of Orpheus. Toward a postmodern Literature*, Madison 1982.

20 K Hassanovým „určením“ postmodernismu patří tato: neurčitost, fragmentárnost, odkanonizování, ztráta lidského Já, neprezentovatelnost, hybridizování, karnevalizování, participace (výzva k představě), konstrukcionalismus, imanence.

21 D. Hajko: K filozoficko-teoretickým východiskám postmodernizmu. *Slovenská literatúra* 1990, č. 6, s. 510.

22 D. Hajko, c. d., s. 511.

23 D. Sabolová: *Abdukcija*, Eco a jeho román *Meno růže*. *Slovenská literatúra* 1989, č. 1, s. 73.

24 U. Eco: *Poznámky ke "Jménu růže"*. *Světová literatúra* 1986, č. 2, s. 230.

25 D. Hodrová: *Hledání románu*, Praha 1989, s. 6-7.

Ve shodě s odbornou literaturou se pokusíme porovnat pojetí jedinečnosti a originality v historické perspektivě, zejména zdůrazníme rozdíly mezi modernistickou a tzv. postmodernistickou estetikou.

Nosným principem modernistického umění bylo novátorství, produkce stále nových paradigmat, nového způsobu nazírání na svět.²⁶ Modernistická estetika a modernistické teorie umění, jak je chápe U. Eco²⁷, tj. jako soustavy zrozené spolu s manýrismem, rozvinuté romantismem a znovu provokativně postulované ranými avantgardami dvacátého století, odmítaly veškerou produkci připomínající průmyslové výrobky daného modelu nebo typu. Uvedené teorie tuto produkci hodnotily jako líbivou, avšak kriticky ji vyobcovávaly mimo oblast umění a považovaly za součást neuměleckého, založeného na komerčním triku a podbíživosti, nikoliv na provokaci. Tu podle modernistické estetiky postrádaly i veškeré produkty masových médií (populární píseň, komiks, detektivka, televizní reklama atd.).

Prostě s tím, čemu dominoval topos opakování (mající mnoho dalších podtypů a variant), se neohlala modernistická estetika ztotožnit. Přitom z perspektivy současna to není nic jiného nežli opakování (serializace v širokém slova smyslu), co převládá v přítomném umění; u Eca se proto dokonce hovoří o „*ěře opakování*“,²⁸ v níž se oslabují až zcela minimalizují difference mezi „uměleckostí“ a „líbivostí“. Ostrý řez mezi uměleckou, vysokou kulturou a nízkým a pokleslým jako by se v nynější kultuře *stírá*. Taková estetická teorie nevidí umění hermeticky izolované od roviny střední a nízké kultury. Literární provoz se neodehrává v rovině umělecké a jiné, periferní a pokleslé, ale jeho jednotlivé systémy se navzájem tu více, tu méně překrývají a prostupují. Neplatí již, že neumělecké je vlastní pouze okruhu pokleslé, nízké, triviální, konzumní, populární kultury, neboť umělecky málo hodnotná může být i kultura, která se sama vydává za umění.

Ostatně i modernismus a zvláště avantgardy 20. století jako by samy prošly biologickým procesem od narození k stárnutí a sémiotické smrti, v jehož průběhu se stačily vůči svému okolí zinstitutionalizovat, dokonce natolik, že jejich hlavní devízy experiment a novost se změnily v tradici, „tradici novosti“,²⁹ *včerejší avantgardní experiment se stal dnešní módou a zítřejším klišé* lze parafrazovat úvahu **Richarda Hoffstadtera** o avantgardách tohoto století.³⁰

UMĚNÍ A NEUMĚNÍ ZNEJISTOVÁNÍ HRANIC

Tzv. socialistická kultura a literatura usilovala, aby každý člen pospolitosti získal zkušenosti vyššího typu, a to prostřednictvím zpřístupňování tzv. vysokých hodnot početným skupinám bez rozdílu. Realizovala to prakticky tím, že jim umožnila přístup k „vyšší“ kultuře jejím banalizováním. Nelze se proto divit, že to vedlo ke ztrátě citlivosti vůči umění, an-estetičnosti (**W. Welsch**). A nyní situace dnešní: snažíme se o deskripci populární kultury a literatury, o zjištění jejich mechanismů a vlastností, zajišťujících jí živelnost, životnost, oblíbenost a komunikační sílu, znásobovanou médii všeho druhu, protože jako bychom pochopili, že homogenizace vkusu dosáhla extrému. Zda jde o jev přirozený nebo plánovitě připravovaný, není v tuto chvíli relevantní. Jisté je, že bude nutno detailněji nahlížet na texty populární literatury jakožto na nezbytnou a komplementární složku literárního systému (zvláště pak v čase „tyranie svobody“), neboť jediné prostřednictvím jeho

26 U. Eco: *Inovace a opakování: mezi modernistickou a postmodernistickou estetikou*, Film a doba 1990, č. 1, s. 38.

27 c. d., s. 38.

28 c. d., s. 39.

29 R. Hoffstadter: *Anti-intellectualism in American Life*, New York 1963, s. 418.

30 c. d., s. 418.

celistvého poznání je možno literaturu hodnotově hierarchizovat a diferencovat na uměleckou a neuměleckou, rozlišovat mezi uměním a neuměním.

* * *

Bez aspirací na jakékoliv generalizování se závěrem pokusíme sumarizovat poznatky, které vyplývají z předchozí úvahy:

- Mohutný kulturní a umělecký proud druhé poloviny tohoto století, postmodernismus, bývá mj. charakterizován otevřeností a antielitářstvím. Po modifikaci estetické soustavy je proto patřičné ptát se po hodnotové hierarchizaci nynější literatury a po vztazích mezi „vysokou“ a masovou literaturou a hovořit o znejistňování hranic mezi elitní a populární literaturou.

- Ukazuje se, že literární věda, která upřednostňuje jenom umění „vysoké“, určené vzdělanému recipientovi (homo intellectus), to (slovesné) umění, jemuž přisuzuje fundamentální estetické hodnoty a je podle ní nositelem literárního vývoje, nemůže komplexně, adekvátně ani správně diagnostikovat současnost ani minulost literatury. Všimá si totiž pouze apriorně vydělené části literárního systému, nikoliv systému jako celku. Přitom je zřejmé, že nezbytnou, komplementární součástí literárního systému představuje kromě umělecké literatury, folkloru a útvarů na hranici mezi uměleckou („vysokou“) literaturou a folklorem rovněž systém populární literatury.

- Populární kultura a literatura by měly být pojímány v historické perspektivě jako systémy „živé“, podléhající dynamickým proměnám (v závislosti na mnoha literárních i mimoliterárních faktorech), nikoliv jako konstantní, ustrnulé, jednou provždy zkonstruované a existující modely beze změn. Modifikace systému populární literatury podléhá v nejšířším pojetí změnám příslušné společnosti; proměny jsou ovšem vyvolávány i uvnitř literárního systému změnami funkce této literatury, koncepcemi jejich tvůrců, žádostmi recipientů atp.

Z hlediska literární komunikace je nutno chápat fungování populární literatury nejméně ve dvou komunikačních okruzích: jednou představuje periferii umělecké literatury, podruhé samostatné centrum.

- Vývojové tendence literatury posledních několika let stále zřetelněji ukazují, že dochází ke koexistenci prvků, stylů, žánrů populární literatury a literatury druhdy chápané a preferované jako umělecká, „vysoká“. Výmluvným příkladem jsou texty typu Ecova románu *Jméno růže*, který lze „číst“ a interpretovat na rozličných tematických úrovních: jako román kriminální, gotický, historický, ale i jako román filozofický nebo román o románě (metaromán), disponující intertextuálními souvislostmi a mnohými citáty z jiných děl.³¹

- Spatřujeme tedy stále zřetelněji prostupování hranic elitní a populární kultury. Ukazuje se, že podle projekce postmoderní estetiky není možno hermeticky izolovat jednotlivé subsystémy literárního systému, ale je třeba spíše uvažovat o uměleckosti a neuměleckosti jeho jednotlivých složek.

31 Srov. D. Hodrová: Román jako otevřené dílo. *Estetika* 1989, č. 1, s. 31–41; T. Žilka: Od moderny k postmoderne. *Tvar* 1996, č. 5, s. 1.