

## Kulturální studia snadno, rychle, kvalitně

Irena Reifová

**Angela McRobbie: *Aktuální témata kulturálních studií*.** Praha: Portál, 2007. 235 s.

Domácí trh s publikacemi z oblasti kulturálních studií je drasticky podvyživený, přímo anorektický, a reagovat na tuto situaci překladem knihy Angely McRobbie *Aktuální témata kulturálních studií* je velmi moudrý nakladatelský čin. Zmíněné vakuum totiž zaplňuje hned dvakrát: za prvé jde o soubor intelektuálních portrétů šesti velmi významných legend tak či onak spjatých s kulturálními studii a za druhé je i autorka sama již proslulou, renomovanou postavou disciplíny. Seznamujeme se s nesimplifikovaným pojetím vybraných pojmů a myšlenkových konstruktů Stuarta Halla, Paula Gilroye, Judith Butlerové, Homiho Bhabhy, Pierra Bourdieho a Frederica Jamesona – a v neposlední řadě také se samotnou Angelou McRobbie.

Angela McRobbie v současnosti působí na londýnské Goldsmiths College, kde je kolegyní například Davida Morleyho. V kulturálním písemnictví se objevuje od poloviny 80. let a jako první bývá obvykle zmiňován její text *Dance and Social Fantasy* (1984). Etablovala se zejména jako protagonistka feministických kulturálních studií se zájmem o dívčí zkušenost ve světě médií a spotřební interpelace, sama se doposud vrací například ke své analýze čtenářek magazínu Jackie, která byla knižně zahrnuta do publikace *Feminism and Youth Culture: From Jackie to Just Seventeen* (1991). V poslední době se McRobbie věnuje sociálnímu významu módních kódů, módnímu průmyslu, ale i fenoménu „outlet“ obchodů a second handů a jejich užití jako projevu tvůrčí eko-

nomie. (Např. *British Fashion Design Rag Trade or Image Industry* z roku 1998).

### Do češtiny a čínštiny...

Titul *Aktuální témata kulturálních studií* vybočuje z řady monografických prací založených na vlastním výzkumu – je retrospektivou a jakýmsi osobním zastavením, v němž McRobbie zveřejňuje své ucelené chápání šesti přelomových figur. „Aktuální témata“ stojí žánrově na pomezí učebnice a esejistiky. Částečně jsou „memoárovou“ literaturou či intelektuálním „čtenářským deníkem“ autorky (přičemž se samozřejmě jedná v podstatě o vzpomínky na současnost), v němž autorka dává ostatním k dispozici výsledky své osobní hermeneutické zkušenosti se zlomovými texty kulturálních studií. Částečně jsou potom učebnicí nebo studijní pomůckou, která je natolik invenční, že neopakuje samozřejmosti, a natolik faktická a podpořená věhlasem autorky, že se na ni dá bez obav spolehnout. McRobbie se v předmluvě k českému vydání (ano, české vydání má autentickou předmluvu z pera autorky!) hlásí k formě učebního textu či průvodce po zásadních idejích, protože studenti si dnes z časových a finančních důvodů nemohou dovolit „prožít to čiré potěšení, kdy se člověk čas od času ztratí na celé dny v knihovně“. (McRobbie 2007: 20) Nejsme si jistá, zda za to můžou jenom čas a peníze, nicméně předpoklad, že málokdo dnes bude číst původní práce Homiho Bhabhy, je poměrně přiměřený. V kulturních a geografických prostorech, které se dlouhá léta vyvíjely v politické izolaci od mezinárodního toku informací, mohou nadto poděkovat Angele McRobbie i starší a pokročilí, kteří už mají disertační práce napsané. V situaci, kdy se kvůli železné oponě minulosti i hektickým publikačním rituálům akademické současnosti nakupily a kupí dějiny čehokoliv (včetně konceptů kulturálních studií) rychleji, než je možné sledovat, jsou přehledy, souhrny a výklady nezbytností. Vstupovat do kulturálních studií (která české prostředí

začalo registrovat až v tomto tisíciletí) s více než třicetiletým zpožděním, za něž může také nesvobodný politický systém minulosti, je poněkud odzbrojující a bez opory v publikacích typu „Aktuálních témat“ by to ani nešlo. Není proto zřejmě náhodné, že „Aktuální témata“, která vyšla v originále v roce 2005, „byla doposud přeložena do češtiny a čínštiny“, jak si můžeme přečíst na oficiálním pracovním webu Angely McRobbie.

### **Politika významu i sociální realita**

Všestrannou prospěšnost titulu na domácím trhu jemně kazí volba českého názvu, který je příliš volným překladem původního titulu *The Uses of Cultural Studies*. Doslovný překlad by byl přirozeně „humpoláctvím“ a překládání smyslu je zvláště u disciplíny stylisticky tak svébytné, jako jsou kulturní studia, zcela na místě. Do prostoru vzniklého odstupem od původního názvu se však dostala nepřesnost, protože obsahem díla je všechno, jen ne „aktuální“ témata kulturních studií. Ne že by se jednalo o témata zastaralá a okoralá, ale stávající český název připouští i význam ve smyslu „nejnovější hity“ – a těmi galerie klasiků a jejich konceptů rozhodně není. Hall, Gilroy, Butlerová, Bhabha, Bourdieu a Jameson jsou v kulturních studiích samozřejmě aktuální – ale asi tak, jako je aktuální Ježíšek o Vánocích. Bez něj by to nešlo, pokaždé je znovu a znovu potřeba, jeho tradiční výskyt je však důležitější než dárky, které právě přináší. Almanach Angely McRobbie se tedy mnohem více dotýká kořenů než „aktuálních témat“ kulturních studií, a v tom je český název zavádějící.

McRobbie předkládá pojmy jmenovaných autorů, ukazuje jejich rodokmen a dokládá, jak se v kulturních studiích používají. Minimálně u čtyř osob z jejího výběru (Hall, Gilroy, Butlerová, Bhabha) jde přitom o koncepty, které jejich autory spojovaly s dobovou politickou praxí a vytvářely jejich pozici (přesněji opozici) ve vztahu

k dění v mediálně konzervativní (pro Halla), rasově diskriminující (pro Gilroye), genderově rigidní (pro Butlerovou) a postkoloniálně stereotypizující (pro Bhabhu) thatcherovské Británii. V tomto smyslu jsou součástí původního názvu *The Uses of Cultural Studies* také něco jako „aplikovaná“ či „užitá“ kulturní studia. Nejviditelnější je přímý politický kontext v kapitole o Stuartu Hallovi, v níž můžeme sledovat, jak pojem „preferované čtení“ a obrat ke Gramscimu a k hegemonii získávaly postupně pevné obrysy v rámci Hallovy polemiky s thatcherismem. Jsou to právě tyto nuance a realie, které odlišují práci Angely McRobbie od běžné rekapitulační učebnice „na jednu noc“.

Představuje-li McRobbie vybrané sexteto klasiků kulturních studií, je možné se ptát, podle jaké logiky tento výběr vzniknul, co její šestici spojuje nebo jaké v ní můžeme najít rozdíly... Proč vybrala právě tyto představitele, to je otázka, na kterou může odpovědět jen autorka, a to se týká i otázky, proč se do jejího „best of“ nedostal například Tony Bennet, James Curran, Richard Dyer, Michel de Certeau, Gayatri Chakravorty Spivaková, Janice Radwayová nebo Paul Willis... Mezi těmi, kteří jsou v knize přítomni, však panuje evidentní logika: každý z vybraných reprezentuje trochu jiný proud kulturní teorie a je pro něj výsostnou iniciační postavou a symbolem. Stuart Hall uvedl na počátku 70. let do pracovních sešitů CCCS tematiku médií a ideologie, Gilroy je teoretikem rasových aspektů modernity, Butlerová představuje postfeminismus a Bhabha téma postkoloniální kulturní heterogenity. Bourdieu je vybrán jako někdo, kdo proslul nenávistí ke kulturním studiím, která ho naopak milují, a Jameson je potom prototypem kritiky postmodernismu. Krom toho za jejich výběrem zcela jistě stojí frekvence na citačním indexu kulturních studií. Ve výběru Angely McRobbie také najdeme prastaré sociologické dělení na nominalistickou a realistickou školu. Jinými slovy, McRobbie představuje autory, pro které je

zásadní „politika významu“ a význam včetně signifikantních praktik a narácí, které ho zjevují a obnovují, je pro ně také základním prostorem uskutečňování i narušování moci. To jsou kromě Bourdieua a Jamesona všichni jmenovaní, zbylí dva jsou naopak představeni jako v podstatě stále vzácnější exempláře – jako ti, kteří počítají při reprodukci nerovnosti s reálným sociálním děním mimo praktiky označování, ať už jde o dynamiku sociálního pole (Bourdieu) nebo stabilitu třídy (Jameson).

### Hall a komplexní jednota

Angela McRobbie – a v tom je její přehled přitažlivý i pro pokročilejší zájemce o kulturní studia – má cit pro to, co je v oboru samozřejmé a co je pokládáno za nesrozumitelné a vyvolávající intelektuální tiseň. Samozřejmé neopakuje, ale nahrazuje méně známým; nesrozumitelné naopak neváhá co nejpečlivěji reprodukovat.

Její zastavení u Stuarta Halla je tak na hony vzdálené unavující a zkreslující redukci na „dominantní, dohodnutý a opoziční“. McRobbie píše o Hallovi (ten je z celé šestice nejvíce „mediální“) na základě připomenutí jeho raného textu *The „Unity“ of Current Affairs Television* z roku 1976. (Článek analyzuje předvolební vydání magazínu BBC Panorama z roku 1974.) Oživuje Hallův poměrně zasunutý pojem „komplexní jednota“ televizního vysílání a odpovídá tak na obvyklou studentskou otázku „proč to média dělají?“, tj. „proč reprodukují dominantní paradigma, když je nikdo nenutí a když se struktura jejich obsahu hodí pro pluralitu“? Současně také McRobbie ukazuje, jak se do Hallova myšlení dostala raná inspirace Althusserem. „Komplexní jednota“ je jednota (ve smyslu spřaženosti či spolupráce) mezi médii a kapitalistickým řádem. Ty spolu podle Halla koexistují v althusserovské „relativní autonomii“. (Althusser 1971: 123–172) Mediální organizace tedy zdánlivě „nemají žádný vztah ke způsobu výroby a organizace

práce, které se v rámci této ekonomiky praktikují“. (McRobbie 2007: 28) Tato relativní autonomie (v liberálním diskurzu se jí říká „svoboda“) je však jen zdánlivá a působí jako vnější kamufláž systému udržovaná étosem neutrality, objektivity a plurality. Dává vzniknout iluzi různosti zájmů a nezávislosti médií na kapitalismu, zatímco „pouze skrývá konsenzus či spojení, jejichž cílem je za každou cenu ochránit a reprodukovat kapitalistické prvky existujícího společenského řádu“. (McRobbie 2007: 28)

Této kamufláži a tvorbě zdání absolutní autonomie médií a systému potom slouží jak struktura televizního vysílání (podrobně analyzovaná na příkladu Panoramy, později Morleym na příkladu pořadu Nationwide; Brunsdon – Morley 1978), tak například i artikulace propojených, ale vzájemně se nedeterminujících momentů kódování a dekódování v rámci komunikačního obvodu. (Srv. Hall in Kellner – Durham 2000: 166) Televizní vysílání je sice, pokud jde o jeho strukturu, jako stvořené pro pluralitu a jednotlivé „segmenty v sobě nesou napětí mezi pozicí médií a pozicí politiků, avšak tento boj je vymezen hranicemi předem strukturovaného tématu [...], že by britský parlamentní systém měl fungovat jako systém dvou stran jako dosud“. (McRobbie 2007: 32) Stejně tak momenty kulturního obvodu (kódování a dekódování) jsou pouze v relativní autonomii a jejich zdánlivá nepropojenost podporuje iluzi jakési volnosti čtení. Hall jednoznačně píše, že „diskurzivní forma sdělení má v komunikační výměně privilegovanou pozici“ (Hall in Kellner – Durham 2000: 167) a že „polysémie se nesmí plést s pluralismem [...] Sociální život je vymežován oblastmi diskurzu, hierarchicky uspořádanými do dominantních či preferovaných významů“. (Tamtéž: 172) Vykládat tedy teze Stuarta Halla jako příspěvek k pojetí aktivního publika s možností třech způsobů dekódování je zcela zbloudilé, ačkoli se tak bohužel často bez výraznější oponentury děje. Důraz Angely

McRobbie na pojem „komplexní jednota“ je srozumitelnou snahou působit proti tomu, aby se základní Hallova myšlenka beztréstně neobracela vzhůru nohama. (srv. např. McQuail 1994: 101)

### **Boj o význam: rasa, gender, heterogenita**

Ostatní zmínění autoři ve sborníku McRobbie se přímo k médiím nevyjadřovali – ovšem vzhledem k tomu, že jsou zastánci nestálého a v mocenských diskurzích se formujícího významu, nepřímo se jejich pojmy „třídního boje v jazyce“ (dle Vološinova), a tedy i médií a populární kultury dotýkají. (Vološinov 1973, cit. podle Hall in Kellner – Durham 2000: 171) U Paula Gilroye však McRobbie připomíná zejména jeho nedůvěru v koncept třídy a v to, že ostatní identitní kategorie, zvláště rasu, pod něj lze subsumovat, a rekapituluje jeho práce *There ain't No Black in the Union Jack* (2002), *The Black Atlantic* (1993) a *Between Camps* (2000). Přehled Gilroyova myšlení, zájmu o černošskou hudbu a kulturu „černého Atlantiku“ („černý Atlantik“ je afrokaribský prostor, v němž se migruje, a „černý Atlantik“ tak naráží na „bílé útesy“, jak píše McRobbie; McRobbie 2007: 66) účelně nastiňuje například souvislost mezi kultem smrti jakožto posledním útočištěm v otrokářské poezii a náladami současného hip hopu (viz. Gilroyův rozbor pojmenování hudebníka Snoopyyho Doggy Dogga; McRobbie 2007: 79–84).

Judith Butlerová (*Gender Trouble*, Butler 1999, *Bodies That Matter*, Butler 1993) je, stejně jako Stuart Hall, také silně dezinterpretovanou myslitelkou, jejíž slova studenti podle McRobbie často chápou jako jakousi oslavu osobní volby genderu a pohlaví. Rozpravou nad slepou uličkou feminismu, který počítá jen se zájmy heterosexuálních žen (většinou) v roli matek, a připomenutím Butlerové konceptu performativity genderu se to McRobbie pokouší napravit. Psychoanalytické kořeny v díle Judith Butlerové se

ale ani McRobbie nedaří přístupně vyjasnit a Lacanův „falus“ nadále zůstává záhadou.

V českých podmínkách je velmi cenná také kapitola o u nás takřka necitovaném Homi Bhabhovi, který se narodil v Indii, začínal jako literární kritik a dostudoval v Oxfordu. U Gilroye představuje trvalou součást černošské kulturní paměti zkušenost s otrokářstvím, z Bhabhova hlediska hraje podobnou roli kolonialismus. Význam růzností, které kolonialismus zviditelnil, popisuje Bhabha pojmy, jako jsou „kulturní překlad“ (zejména s důrazem na jeho neúplnost a nepřesnost) nebo „časové zpoždění“ (iluze modernity o zaostávání třetího světa, který je vždy jakoby jinde nebo jindy, zatímco se ale modernita „děje“ za jeho účasti). V Bhabhově myšlení se Lacanovo „sémě“ daří Angele McRobbie identifikovat naopak velmi srozumitelně, a to v rámci jeho pozoruhodného pojetí stereotypu. Bhabha pohlíží na stereotyp strukturalisticky jako na vzájemně se zvýznamňující vztah dvou poloh: opovržení a touhy. „Touha pramení z pochopení, že se nám něčeho nedostává. [...] Proto nejsem celý. A protože ‚ten druhý‘ je příslibem celistvosti, toužím po něm. [...] Ukazuje-li stereotyp degenerovanost ‚toho druhého‘, potom je možné tvrdit, že oni druzí [...] nejsou schopni vládnout sami sobě. Stereotyp líčí kolonizované způsobem, který ospravedlňuje nadvládu kolonizátora.“ (McRobbie 2007: 127–128)

### **Boj o realitu: třídy dvakrát jinak**

Pierra Bourdieu McRobbie uvádí jako inspirační zdroj kulturních studií (kvůli možnostem, které skýtají pojmy „habitus“, „pole“ a „kulturní kapitál“) a současně jako jejich velkého posměváčka. Bourdieu prý hovořil o „britském mišmaši“. (McRobbie 2007: 140) McRobbie uctivě rekapituluje přínosy zásadní Bourdieho teorie reprodukce sociální struktury podle knihy *Distinction* (Bourdieu 1984) a ukazuje přitažlivost myšlenky, podle níž je neustálé odlišování mezi třídami na bázi

prísneho hľadání jedinečnosti vkusu a životního stylu pouze strategií udržení nadřazenosti a nakonec neměnnosti podmínek, které jsou pro elity výhodné. McRobbie ale konstatuje, že tomu, jak je distinkce realizována v mediálním poli, se Bourdieu věnoval dosti povrchně a abstraktně, a doporučuje spíše práci Nicka Couldryho. (Couldry 2003) Sama také ukazuje možnou analytickou cestu daným směrem, když v rozšířených poznámkách ke kapitole naznačuje, že televizní pořady typu *Vypadáš skvěle!* nebo podobné časopisecké rubriky nejsou ničím jiným než prostorem, kde se nositelé kulturního kapitálu „vytahují“ nad ty, kteří jej nemají (a dobrovolně se k této sebestačkové poloze hlásí). „[J]sou zde ženy se špatným vkusem či úplně bez vkusu veřejně zostouzeny jinými ženami, jejichž vkus je respektován (tedy odborníky na módu a moderátorkami)...“ (McRobbie 2007: 161)

Pro toho, kdo stále nepochopil, proč by postmodernismus měl být kulturní logikou kapitalismu, bude velmi prospěšná poslední kapitola „Aktuálních témat“, věnovaná Fredericu Jamesonovi. McRobbie ho představuje v jeho typické roli oddaného marxisty, který necouvnul, nevstoupil na reprezentationalistické pole, kde záleží pouze na vybojovaném významu, a neslevil z role ekonomiky. Ta v jeho pojetí nevede s kulturou soubor o prvenství, ale kultura se naopak cele přesunula na prostranství ekonomiky, stala se jedním ze způsobů výroby. Její nadprodukce pak brání jakémukoli zásadnímu přerodu kapitalismu, protože k tomu by musela existovat možnost zahlédnout tento systém jako celek. Ten byl však nahrazen „fragments, nespojitémi impulzy a velkým množstvím pocitů, které je třeba prožívat“. (McRobbie 2007: 180)

Bourdieu a Jameson, poslední mohykáni realismu, jsou tedy dnes atypickými zastánci nedělitelnosti pojmu třídy a přívrženci reálného významu třídy jako nejpodstatnější kategorie sociální analýzy. Oba dva jsou příkladní odpůrci jakékoli relativizace. Pro Bourdieho

jsou „lifestylové“ techniky tvorby distinkce v zásadě jakousi platónskou hrou stínů, kterou lze demaskovat. Jediné, z čeho nelze vybědnout, jsou dispozice či socializaci dané návyky plynoucí z habitu, pevně navázaného na třídu. McRobbie věcně poukazuje na to, že celá sociální dynamika Pierra Bourdieho nakonec ústí ve „velké zklamání z toho, že existuje tak malý prostor pro radikální sociální změnu“. (McRobbie 2007: 159) Jameson se v podání McRobbie projevuje méně nihilisticky, ovšem pouze pod podmínkou, že skutečnost bude co nejpodobnější čistému marxistickému výkladu a třídní konflikt nebude rozměňován oslabováním role třídy. K tomu však podle Jamesona dochází mimo jiné také díky médiím, která se místo velkých třídních bloků ochotně identifikují spíše se zájmy sdružení a skupin, což jim zajišťuje zdání plurality. „Jeví-li někdo zájem o spojenectví a o prolínání třídní politiky s politikou rasy a sexuality, pak se podle Jamesona jedná o antimarxistu, který jde na ruku silám, jejichž přáním je úpadek levice, nebo dokonce úplný konec její existence.“ (McRobbie 2007: 182)

Bourdieu i Jameson ponechávají jen velmi malý prostor pro rezistenci ovládaných v oblasti politiky významu. Ta je v jejich pojetí zcela bezvýznamná či bezzubá. Namátkou si lze představit, jak znechucený asi musel Bourdieu být, pokud někdy zalistoval třeba ve *Watching Dallas* (Ang 1985) nebo v *The Export of Meaning* (Katz – Liebes 1991). Konec konců, kulturní studia se zaměřením na aktivní roli publik a subkultur citují Bourdieho jen kvůli jeho východiskům a Jamesona takřka vůbec. K výkladu Angely McRobbie je tedy třeba dodat, že Bourdieu i Jameson koexistují v harmonii spíše s ranými kulturními studii, jak je představuje například dílo Stuarta Halla ze 70. let.

### **Bravo Portál! A co dál?**

Na závěr je třeba znovu zopakovat, že volba titulu Angely McRobbie je významným nakla-

datelským činem Portálu. I překlad (Denisa Šmejkalová) a lektorát (Adéla Vopěnková) se povedly – vzhledem k neusazenosti české terminologie pro kulturní studia až pozoruhodně. Na několika málo místech se čtenář přesto zarazí. Místy se například o birminghamském pracovišti hovoří jako o Centru pro *soudobá* kulturní studia (např. s. 28, 230), místy jako o Centru pro *současná* kulturní studia (např. s. 9, 103, 141). Občas zmiňované „protikultury“ (s. 75) budou asi běžnější „kontrakultury“; všechny „akce“ v kapitole o Bourdieovi jsou dozajista „jednání“ a „způsob života lidu v jeho jednotě“ (s. 64) je určitě nezdařilý pokus o přetlumočení smyslu Williamsova pojmu „the whole way of life“. Portál se záslužně pokouší být také akademickým nakladatelstvím, což se mu dramaturgicky daří, v „Aktuálních tématech“ se o to navíc snaží i formálně a uvádí rejstřík. Bohužel funguje jen částečně, z deseti pokusů vyhledat položku podle rejstříku byly čtyři neúspěšné. Ze zavedených českých knižních domů však Portál rozhodně „objevil“ kulturní studia jako první a vstoupil na jejich půdu moudře, loni překladem Barkerova slovníku, letos soubornou publikací typu „šest v jednom“. Při bohatosti a v oblasti analýz popkulturních fenoménů i atraktivitě témat kulturních studií můžeme doufat, že Portál bude v této prospěšné ediční linii pokračovat.

Knížnice britských, amerických, skandinávských či australských kulturních studií nashromáždila za více než čtyřicet let (počítáno od založení Centra pro současná kulturní studia v r. 1964) nepřeberné množství titulů, které tvoří celek definovaný napětím mezi obavami před moderním prosazováním ideologie a nadějemi v jisté možnosti populární rezistence. Uznání existence kulturních studií, akt, kterým bychom je v obou jejich rozměrech opravdu vzali na vědomí formou učebních plánů i publikačních gest zejména akademických vydavatelství, by v našem prostředí mohl prospět nejen vysokoškolskému diskurzu, ale snad i intelektua-

lizaci české politiky. Po období komunistického vládnutí u nás za zdmi vzdělaneckých kaváren stále převládá dojem, že ideologie je problém komunistické minulosti, který postupně překonáváme. Fenomén ideologie je jednoznačně třeba zbavit zakotvení ve vzpomínkách na „vládnoucí úlohu strany“ a rehabilitovat jej jako vždy živý komplex různých forem ekonomické, kulturní, rasové či genderové dominance navázaný na modernitu *per se*. I tvorba a konzumace titulů populární kultury, od reality shows po české filmy „laskavého humoru“, přímo volá po vyjmutí zpod spásného pravicového říkadla o nabídce a poptávce a zasazení do komplikovanějšího rámce, kam by se vešla i témata vložených dominantních významů i drobných rezistentních slasti publika a každodenních mikroevolucí se spotřebou popkultury spojených. Základní napětí kulturních studií, podle něhož se dominantní dobová ideologie stále systematicky snaží o anexi společenského vědomí a každodenní „lidové“ praktiky nekontrolovatelného zacházení s významem jí to stejně systematicky kazí – toto celostní pojetí přesilové hry mocných vůči bezmocným s proměnlivým a nikdy neukončeným výsledkem – českému akademickému (natož pak politickému) myšlení stále uniká. Což je dost dobrý důvod k tomu, abychom kulturní studia konečně začali brát vážně.

## Literatura

- Althusser, L. 1971. „Ideological State Apparatuses.“ Pp. 123–172 in *Lenin and Philosophy and Other Essays*, ed. by Louis Althusser. London: New Left Books.
- Ang, I. 1985. *Watching Dallas: Soap Opera and the Melodramatic Imagination*. London: Methuen.
- Bourdieu, P. 1984. *Distinction: A Social Critique of the Judgement of Taste*. London: Routledge.
- Brunsdon, Ch. – Morley, D. 1978. *Everyday Television: Nationwide*. London: BFI.
- Couldry, N. 2003. „Media Meta-Capital:

- Extending Range of Bourdieu's Theory." Pp. 653– 677 in *Media, Culture, Society* 2003, č. 25 (4).
- Butler, J. 1993. *Bodies That Matter: On the Discursive Limits of Sex*. New York: Routledge.
- Butler, J. 1999. *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity*. (2. vydání.) New York: Routledge.
- Gilroy, P. 1993. *The Black Atlantic: Modernity and Double Consciousness*. London: Verso.
- Gilroy, P. 2000. *Between Camps: Nations, Cultures, and the Allure of Race*. Harmondsworth: Penguin.
- Gilroy, P. 2002. *There Ain't No Black in the Union Jack*. (2. vydání.) London: Routledge.
- Hall, S. – Connel, I. – Curti, L. 1976. „The „Unity“ of Current Affairs Television.“ Pp. 51– 95 in *Working Papers for Cultural studies* 1976, č. 9.
- Hall, S. 2000. „Encoding/Decoding.“ Pp. 166– 176 in *Media and Cultural Studies*, ed. by D. Kellner, G. Durham. Oxford: Blackwell.
- Katz, E. – Liebes, T. 1991. *The Export of Meaning: Cross-cultural Readings of Dallas*. Cambridge: Polity.
- McQuail, D. 1994. *Introduction into Theory of Mass Communication*. London: Sage.
- McRobbie, A. 1984. „Dance and Social Fantasy.“ Pp. 131– 160 in *Gender and Generation*, ed. by A. McRobbie, M. Nava. London: Macmillan.
- McRobbie, A. 1991. *Feminism and Youth Culture: From Jackie to Just Seventeen*. London: Macmillan.
- McRobbie, A. 1998. *British Fashion Design Rag Trade or Image Industry?* London: Routledge.
- Vološinov, V. 1973. *Marxism and the Philosophy of Language*. London: Seminar Press.
- Pracovní webová stránka Angely McRobbie: <http://www.goldsmiths.ac.uk/mediacommunications/staff/mcrobbe.php>

## Média v poválečném Československu – nedopovězeno

Jakub Končelík

Vladimír Bystrov: *Svobodná nesvoboda*. Praha: VOŠP, 2006. 131 s.

Zdálo by se, že monografie věnovaná kontrole (řízení) médií v poválečném Československu je svým tématem předurčena k dlouhému a úspěšnému vědeckému životu – vždyť je to téma studované, sledované a zároveň (zatím) „nepřebrané“. Vladimír Bystrov jej ale ve své nové knize nazvané *Svobodná nesvoboda* uchovil natolik rozpačitě, že nelze jeho práci doporučit bez výhrad. Čtenáře asi zarazí autorova (1) zásadní orientace na lidovecký tisk nabízená (2) bez vysvětlení institucionálního i společenského rámce a realizovaná (3) převyprávěním pouze archivních materiálů bez diskuze odborné literatury. Publikaci je možné stručně charakterizovat jako soubor miniesejí, které na příkladu konkrétních cenzurních (a správních) aktů cílených na lidovecký tisk nahlízejí polemiky nekomunistických publicistů s ideologií KSČ v poválečném Československu. Nakolik ale tento výsledný tvar odpovídá původnímu autorskému záměru, není zřetelné – autor se k cílům a motivaci svého výkladu nevrací. Což je škoda, protože podtitulem *Některé příklady postupující komunizace a sovětizace mediální krajiny v Československu a snah komunistů umlčet český nekomunistický a církevní tisk v letech 1945–1948* vyvolává ve čtenáři naděje, které nenaplní. Bezpochyby tak činí bezděky a necíleně, přesto ale nepovažuji za šťastné, když si nepoučený čtenář může jeho text vyložit například tak, že jedinou společenskou (politickou) silou, která se veřejně (mediovaně) postavila totalizačním snahám KSČ

v poválečném období, byli lidovci (s neformalizovanou církevní podporou v zádech).

Umím si představit, že autor našel mnoho dokladů institucionálního dialogu ministerstev informací (MI) a vnitra (MV) s lidoveckým tiskem, ale založit výklad jen na nich a zároveň „zobecnovat“ – i v kapitole *Svědectví archivů* (obdobě archeografické poznámky) autor mluví o „demokratickém tisku“ obecně – znamená zavádět. I zde se patří pozměnit nad autorovými záměry: jeho zřetelná nechuť ke komunistům, realizovaná zejména výrazovými prostředky, sice nepřekvapuje (byť je mimo formát odborného výkladu), zato chuť k lidovcům a ignorace ostatních politických stran a mimopolitických entit (realizovaná zejména selekcí a interpretací dokumentů) nutí čtenáře k úvaze nad cílem autorova snažení.

Podobně principy poválečného politického a společenského řádu ani z nich odvozený systém řízení a kontroly médií nelze odbýt dvoustránkovým připomenutím Košického vládního programu a jednostránkovým expozé o ministrech a archiváliích (srv. „Slovo úvodem“). Ani vydání nalezených dokumentů jako edice by s takto úsporným nástupem nevystačilo. Bystrov se navíc edici blížit nechce, on dokumenty nenabízí v nějaké archeografické formě, on je volně vykládá.

Bystrov má samozřejmě pravdu, že ideologický boj našel svůj výraz na stránkách názorových týdeníků a že s ostrými články kritizujícími dobové politické i sociální problémy se mohli čtenáři setkávat například v časopisech *Obzory* (vycházel od srpna 1945) a *Vývoj* (od září 1946), které patřily Československé straně lidové. Ale to je obraz neúplný – v podobném duchu vystupovaly mj. i *Svobodné noviny* a *Dnešek* (vycházel od března 1946), které vydávalo Sdružení kulturních organizací. Ideovými protivníky jim byl (vyjma *Rudého práva*) zejména týdeník pro kulturu a politiku *Tvorba*, který vydával Ústřední výbor KSČ (časopis navázal na stejnojmenný předválečný list vedený

Juliem Fučíkem). Chceme-li ideové půtky personalizovat, mohli bychom za lidovce nabídnout Pavla Tigrida (šéfredaktora *Vývoje*) a Ivo Ducháčka (*Obzory*), za *Dnešek* pak Ferdinanda Peroutku. Jejich protivníky lze zpřítomnit (vyjma Václava Kopeckého) především jménem Gustava Bareše (*Tvorba*). Bystrov ale příběh dialogičnosti zbavil a zredukoval jej na písčitého Tigrida a zakazující ministerské úředníky.

Co přesně *Svobodné nesvobodě* chybí? Recenzent nezná autorský záměr a zjevně jej neumí doplnit (ani mu nic takového nepřísluší). Spíše může téma nahlédnout z jiného úhlu. Mám-li tedy výhrady k nedořečenostem Bystrovova výkladu, měl bych nabídnout východiska, která roli médií v poválečném Československu dle mého zásadně determinovala a která Bystrov čtenáři zamlčuje (snad s tím, že jsou samozřejmá?). Přiblížit, co Bystrov neříká (a říci by měl?) o základech poválečného nastavení společnosti i politiky, na kterých komunisté vystavěli konstrukci „svého“ řízení médií, skrze které pak připravili společnost i sebe na převzetí moci ve státě. Snad mi tedy čtenář krátké expozé odpustí:

Poválečná obnova Československa byla vedena snahou o očistu společnosti (i médií) od kolaborantů a o její přeměnu na sociálně spravedlivý systém blízký sovětskému ideálu. Klíčovým dokumentem této obnovy se (ale to Bystrov připomíná) stal Košický vládní program z dubna roku 1945 (v oblasti médií mj. zaručoval svobodu slova, redefinoval roli médií ve společnosti, uvolnil prostor pro tzv. očistu novinářského stavu ad.). Do čela nově zřízeného ministerstva informací nastoupil meziválečný redaktor Rudého práva a jeden z tvůrců Košického vládního programu Václav Kopecký, blízký spolupracovník Klementa Gottwalda. Hned od květnových dnů tak KSČ skrze MI realizovala „svoji“ mediální politiku – a to v podstatě třemi způsoby:

1) První spočíval ve faktické přeregistraci veškerých titulů organizované právě MI.

Povolení k vydávání tisku mohly od ministerstva dostat státem uznané politické strany, státní úřady a společenské organizace celonárodního významu. Zanikl tisk nepovolených politických stran (např. deníky agrární strany *Venkov a Večer*), tisk bulvární (např. z předválečného koncernu Tempo), tisk německý i některé další tituly (ať už tradiční deník *Národní politika* nebo vyhraněně pronacistické a protizidovské tituly jako *Arijský boj* apod.). Zároveň byly obnoveny některé tituly, které za protektorátu oficiálně nevycházely (nevycházely vůbec nebo vycházely ilegálně) – např. *Rudé právo*, *Národní osvobození*, *Právo lidu*. Ostatní listy fungující za protektorátu musely změnit název (*Svobodné slovo*, *Lidová demokracie*, *Svobodné noviny* aj.). Objevily se i listy zcela nové, jako např. deníky *Práce*, *Mladá fronta* či *Zemědělské noviny*. Asi nejdůležitějším nástrojem řízení médií a také hlavním (byť zástupným) argumentem pro přeregistraci se (mj. v důsledku potíží papírenského průmyslu a železničního spojení postižených válkou a odsunem) stalo rozdělování papíru.

2) Naopak druhý z možných způsobů dohledování médií – legislativní úpravy a institucionální kontrolu mediálních obsahů – KSČ zásadně nevyužívala. I když byla totiž obnovena platnost zákonů a nařízení z doby před rokem 1938 a bez podstatnějších omezení opět platil tiskový zákon č. 6/1863 ř. z. (ve znění pozdějších novel a spolupůsobení novějších úprav), zásadně změněná politická i společenská realita nevedla k uplatnění předválečné praxe řízení médií. Stejně tak nebyl obnoven ani předválečný systém dohledu nad médii. KSČ měla jinou strategii – Kopecký s vědomím, že média ovládá jinými cestami, snahy o formalizování dohledu a ustavení funkčních cenzurních orgánů nepodporoval, a naopak se hlásil k tezi, že v Československu je svoboda tisku a že Ml pouze usměrňuje jeho tematickou agendu (dodává tisku instrukce, o čem se má nebo nemá psát z hledis-

ka vyšších státních zájmů, ale nestanovuje, jak se má psát). Z legislativních úprav je třeba pro poválečné období připomenout zejména rozsáhlý zákon č. 101/1947 Sb., o postavení redaktorů a Svazech novinářů a vyhlášku č. 1295/1946 Ú. I. o zřízení Sboru pro věci periodického tisku při ministerstvu informací.

3) Třetí cestou byla personální politika při obsazování redakcí. Zde vliv komunistů vyplýval ze společenské podpory – důvěra obyvatel (tj. i novinářů!) v budování nové, spravedlivější společnosti na základě komunistických ideálů reflektovala velký kredit komunistů z odbojové činnosti a zážitků osvobození Rudou armádou. Navíc se komunisté aktivně zapojili do očisty novinářského stavu a do řízení svazu novinářů a tyto mnohvrstevnaté aktivity přivedly k aktivní spolupráci s KSČ i řadu novinářů ideově jí vzdálených (ať už ty, kteří se takto vykupovali z kolaborantské minulosti, nebo ty, kteří si od spolupráce slibovali kariéru výhody).

Na těchto základech si KSČ vytvořila na většinu médií zásadní vliv již před Únorem 1948 (například u rozhlasového vysílání a kinematografie byl tento vliv vlastně bezvýhradný a úplný). Ostatní politické strany nebyly schopny důrazněji proti tomuto stavu vystoupit. Někteří představitelé nekomunistických stran sice začali uvažovat o účelnosti zavedení určité, časově omezené cenzury, aby umenšili libovůli mocenských zásahů komunistických ministrů proti jejich tisku, cenzurní činnost tiskového oddělení ministerstva informací a Státní bezpečnosti se ale teprve rozbíhala a příprava zákona o cenzuře tisku byla ještě v zárodečném stavu, když se v únoru 1948 rozhodující mocenské střetnutí odehrálo.

Na Slovensku panovala zcela odlišná situace (pojmenovatelná mj. volebním výsledkem z roku 1946). Povereníctvo informací, které vedl člen Demokratické strany Samuel Belluš, uplatňovalo na organizaci systému periodického tisku na Slovensku

výrazně menší vliv než ministerstvo informací v českých zemích – zajišťovalo převážně administrativní registraci tisku.

Výše zmíněné (klíčové!) podmínky a předpoklady práce médií v poválečném Československu ale Bystrov čtenáři v ucelené podobě neprozradí. Jeho práce tak z hlediska výkladu podstaty systému řízení a kontroly médií v poválečném Československu představuje přehledku zmařených šancí. Nedořečenost výkladu lze ilustrovat na patnáctiřádkové kapitole „Rovnoprávnost“ – proč se autor zabývá právě tímto čtenářským dopisem? Zdálo by se, že si připravuje půdu pro vysvětlení klíčového nástroje řízení médií – přidělování papíru. O tom ale Bystrov nepromluví, tématu si přestane všimnout a pozornost stočí (pokolikáté už!) jinam. Kapitola „Přece jen cenzura“ (dotýkající se Slovenska) nevysvětlí specifika slovenského vývoje, kapitola „Usnesení“ činnost akčních výborů a převzetí médií, Ferdinand Peroutka se jen mihne jednou poznámkou (s. 27) atd. I kapitoly „Samozřejmě nepřehlédli“ nebo „Co s atomovým nebezpečím“ jsou v mých očích zbytečné, neprojeví-li autor snahu sledovaný jev vysvětlit.

Totéž platí pro neprohlédnutelné, mlhavě načrtnuté autorovy myšlenky. Několik příkladů pro přiblížení: Co „všechno“ má být čtenáři „jasné“ z citátu dívky Elušky na s. 43? Jak má čtenář naložit s kapitolou „Pozvánka na veřejný projev“ (o třech lidoveckých pozvánkách a jedné reakci na ně) a s hned následující „Bdělí a netušící“ (kde se autor věnuje dvěma článkům o bulharsko-jugoslávské smlouvě)? Autorský záměr je zde pro mě neprůhledný. Podobně: Co měla čtenáři nabídnout kapitola „Tiskoviny Katolického apoštolátu mládeže“? Sám Bystrov říká (s. 61): „Jak šetření dopadlo a čím vnitřní tiskoviny společenství mladých katolíků měly podle mínění ministerských úředníků porušovat zákon není ve spisu [...] zaznamenáno a fotokopie oběžníků také [...] nebyly vráceny,“ a tak Bystrov neví, o čem šlo a jak to dopadlo. Ale proč nabízí čtenáři

přesnou citaci „košilky“ dokumentů, které ve složce chybí a nemůže je tedy nijak analyzovat? Podobně překvapivá je i kapitola „Srovnávali“ – je o vyloučení tří studentů z gymnázia v Jablonci. Co si s ní má čtenář počít?

Bystrov v podstatě chronologicky seřadil nalezené dokumenty, každému vytvořil vlastní kapitolu, přimíchal k nim příslušné texty ze sledovaných dokumentů postižených periodik a takto vzniklé kapitoly mezi sebou nijak neprovázal. Text se mu tedy rozpadá na tři desítky krátkých vstupů o konkrétních zásazích (rozhodnutích, aktivitách) ministerstev proti konkrétním textům (úkonům, snahám) lidoveckých periodik. V mých očích autor dokumenty vybíral a vrstvil záhadně – v jeho výkladu nevidím řád, postupuje od křesťanských letáků k připisu vojáků, od názorů čtenáře k vládním vyhláškám. Výklad je neorganický a čtenáře dle mého zaskočí. Nejdlejší (poslední) kapitola je pak zcela mimoběžně věnována úřední agendě vázané na zákaz promítání biblického filmu. Přitom se autor v předešlém textu kinematografii nevěnuje. Nezasloužily by tedy ČTK a rozhlas také připomínku?

Bystrov rád a často spekuluje (dlužno ovšem dodat, že tak činí otevřeně, příznaně), ale nedohledává dokumenty, kterými by své konstrukce podepřel (srov. např. aktivity „jakéhosi poslance“ na s. 49). Činí tak snad svůj text čtivějším, ale zpronevřuje se požadavkům na přesnost. Místy snahu o popularizaci přehání – ať už věcně (když kupř. nekoresponduje název kapitoly s jejím obsahem na s. 42), použitými jazykovými prostředky (kupř. „laciná gesta primitivních propagandistů Kopeckého“ na s. 46), či nadsazováním významu sledovaných dokumentů (srv. kupř. s. 76 od „Ale někteří se nevzdávali...“).

Chybí seznam použitých zkratk, který by čtenáři usnadnil hledání prvního (a v poznámce vysvětleného) výskytu a místy i ušetřil váhání, co platí (RNB nebo ŘNB? Srv. s. 25).

Za skutečně zarážející považuji autorovu práci se sekundární literaturou – cituje neochotně, důležité tituly pomíjí a ty, které neignoruje, nakonec stejně ve zvláštním torzu literatury a pramenů na s. 94 zamlčí. Proč autor v závěrečném soupisu „přiznává“ z množiny všech použitých jen dva podle neznámého klíče vybrané tituly a Košický vládní program, je mi záhadou. Nutí tak čtenáře, aby příslušné tituly dopátral v graficky ne zcela přehledném shluku poznámek za každou kapitolou. Navíc: Poznámky na konci kapitoly považuji za neprogresivní typ, který čtenáře zpomaluje a dohledávání zneefektivňuje (trval na tomto formátu vydavatel?). Jinak je relativně bohatý poznámkový aparát věcně přívětivý a čtenář jej jistě využije.

Z řady odborných textů o řízení a kontrole médií v poválečném Československu, které Vladimír Bystrov pomíjí, lze doporučit práce Kataríny Zavacké (2000) nebo Petra Bednařika (2006). Zájemce o téma ale nemusí sledovat pouze tradiční zdroje – články v odborných časopisech, monografie atp. Podnětné informace nabízejí mj. učebnice (např. *Dějiny slovenského novinářstva*, Šefčák – Duhajová 1999), specializované tisky (katalog z výstavy *Dějiny českého novinářství a českých novinářských spolků*, Köpplová – Sekera – Blodigová 2002), elektronické publikace (*Dějiny české literatury 1945–1989*, Janoušek 2006) případně diplomové práce. Inspirojící jsou i ideově zatížené (i když leckdy obtížně dostupné) texty „předlistopadové“ (např. *Dějiny československé žurnalistiky IV.*, Křivánková – Vatrál 1989, *Z historie naší novinářské organizace*, kol. 1987), či dokonce čerstvě poválečné (*Nové základy českého periodického tisku*, Zieris 1947).

Shrnu-li: Vladimír Bystrov shromáždil cenný pramenný materiál dokládající střet tisku blízkého Československé straně lidové s aparáty ministerstev informací a vnitra a jejich úředníky blízkými KSČ. Zvolil ale nešťastný formát jeho výkladu – čtenáři nenabízí ani edici dokumentů, ani jejich syn-

tézu. Místo toho dokumenty po svém pře- vypráví a zběžně okomentuje, bez toho, že by čtenáře přizval k rozpravě a vysvětloval kontext. Svoji orientaci na lidovecká periodika nepřipomene, v čtenáři vyvolá očekávání univerzálního náhledu na řízení tisku a tato očekávání nenaplní – navíc se domnívám, že nelze sledovat institucionální dialog MI a MV s lidoveckým tiskem a na něm odehrát drama o zlé moci a hrdinném vzdoru. Skutečnost, že se MI stalo institucí jednoznačně připravující půdu pro převzetí moci komunisty, jen ilustruje nemohoucnost nekomunistických stran a jejich zásadní podcenění vlivu médií.

Vzhledem k formě výkladu lze knihu označit za soubor miniesejí – Bystrov se nad výstřižky, dokumenty, či jen z razítka tušenými příběhy zasnívá (srov. úvahu o pocitech úředníka nad karikaturou Tita na s. 58–59) a své vývody často nedokladuje. Pro mě zůstává nezřetelné, komu je kniha určena, kdo má být jejím čtenářem. Jestli Bystrov oslovuje poučenější čtenáře, skutečně by nemusel svůj výklad zatěžovat kontextem. V tom případě by se ale zcela zásadně nepatřila ona populárnější forma s bohémským přístupem k poznámkovému aparátu a zcela přehlíživou neprací se sekundární literaturou.

Přesto (a navzdory všem ostatním výše uvedeným výhradám) se domnívám, že lze knihu Vladimíra Bystrova *Svobodná nesvoboda* (A) doporučit jako popularizační, čtivý základní náhled na jeden z mnoha proudů poválečných rozprav o smyslu a způsobu uspořádání společnosti a role médií v ní a na jeho institucionální supervizi komunisty ovládanými ministerstvy. Ovšem s tím, že (B) při konfrontaci se současným stavem poznání a formálními i faktickými nároky současné mediální historie může *Svobodná nesvoboda* vyvolávat výrazné pochybnosti.

## Literatura

Bednařík, Petr. 2004. „Český tisk v letech 1945–1948.“ Pp. 132–144 in *Rozvoj české společnosti v Evropské unii. III, Média*,

- Teritoriální studia*. Ed. Končelík, Jakub – Köpplová, Barbara – Prázová, Irena. Praha: Matfyzpress.
- Bednařík, Petr – Cebe, Jan. 2006. „Řízení českých médií v letech 1945–1948.“ Pp. 32–36. In *Masová média jako předmět odborného zájmu*. Ed. Sekera, Martin. Praha: Sborník Národního muzea v Praze, řada C – Literární historie, LI/2006/1–4.
- Janoušek, Pavel (kol.). 2006. *Dějiny české literatury 1945–1989*. ÚČL AV ČR. <http://www.ucl.cas.cz/texty.html#dejiny> (20. 7. 2007)
- Köpplová, Barbara – Sekera, Martin – Blodigová, Alexandra. 2002. *Dějiny českého novinářství a českých novinářských spolků*. Praha: Státní ústřední archiv.
- Křivánková, Alena – Vatrál, Jozef. 1989. *Dějiny československé žurnalistiky, IV. díl, Česká a slovenská žurnalistika v letech 1944–1987*. Brno: Novinář.
- Šefčák, Luboš – Duhajová, Zuzana. 1999. *Dějiny slovenského novinářstva*. Bratislava: Univerzita Komenského.
- Zavacká, Katarína. 2000. „Cenzúra v Československu v rokoch 1945–1948.“ Pp. 560–561 in *Evropa mezi Německem a Ruskem*. Praha: Historický ústav AV ČR.
- Z historie naší novinářské organizace (1877–1987)*. 1987. Praha: Československý svaz novinářů, Novinář.
- Zieris, Karel František. 1947. *Nové základy českého periodického tisku*. Praha: Orbis.

## Prísľub a hrozba fikcie

Elena Knopová

**Francois Jost: *Realita/Fikce – říše klamu***. Praga: Akademie múzických umění v Praze.

Francois Jost (1949) patrí v súčasnosti medzi popredných európskych odborníkov, ktorí sa zaoberajú problematikou médií. Pôsobí ako riaditeľ *Centra mediálneho výskumu*

*obrazu a zvuku* (CEISME) Univerzity Paríž III – Nouvelle Sorbone, kde je profesorom na katedre audiovizuálnej komunikácie. Vo svojich početných publikáciách venuje hlavnú pozornosť televízii, pričom sa zameriava najmä na jej komunikačné aspekty a oblasť percepcie televíznych obsahov rôznorodého charakteru. Niekoľko svojich kníh venoval aj filmu.

Publikácia *Realita/Fikcia – ríša klamu* je našim čitateľom k dispozícii v českom preklade Ladislava Šerého. Jost v nej ponúka pohľad na televíziu ako na masmédiu produkujúce a sprostredkujúce televíznym divákovi rôzne obsahy (obrazy i narácie), ktoré sa pohybujú na osi pravdivé/skutočné – falošné/fiktívne. Zameriava sa na percepciu rôznych televíznych žánrov, od spravodajstva až po hraný film (hraný film chápe na základe spôsobu stvárňovania ako totožný s televíznym filmom) a neobišiel ani populárnu reality show či priamy prenos. Fikciu, resp. diela s prvkami fikcie nestavia do opozície voči skutočnosti v negatívnom zmysle (t. j. ako klamstvo, manipuláciu, zavádzanie), vymedzuje ju ako samostatnú veličinu s vlastnými pravidlami existencie. Fikcia je pre neho jeden z možných spôsobov spracovania audiovizuálneho diela; spôsob televíznej a filmovej tvorby, ktorý ústi do žánru s väčšou či menšou prevahou fikcionalizácie. Na realitu a fikciu nazerá Jost ako na dva samostatné póly – „svety“, ktoré vykazujú vysokú mieru svojbytnosti, a zároveň sa prestupujú. Možno preto vymedzuje v priestore svojej reflexie aj tretiu oblasť – ľudický svet, svet hry. Významové opozície vytvára skôr pomocou etických kategórií: pravdivé – falošné, pravda – klamstvo, manipulácia. Využil však aj estetické pojmy (originál – kópia). Tieto kategórie skúma vždy z perspektívy recipienta a percepcie diela. Dielam (obrazom – znakom, textom – naráciám, audiovizuálnym dielam) však ponecháva právo na ich rozmanitosť a samostatnú existenciu v zmysle bytia za seba samého, nezávisle od nášho sveta,

ktorý pre ne do istej miery tvorí len interpretačný rámec. Diela samé ho nenahrádzajú.

Už to, že si Jost za predmet svojich úvah vybral skutočnosť a fikciu, teda dve rozsiahle oblasti, ktorými sa zväčša teoretici zaoberajú oddelene, prezrádza, že sa na televíziu bude pozeráť ako na médium, v ktorom tieto oblasti existujú tesne vedľa seba – prekrývajú sa v nej a vzájomne sa inšpirujú. Jeho teoretizovanie vychádza z oblasti modernej audiovizie a filmu, ktoré sa tiež zvyknú skúmať oddelene. Nachádzajúc spoločné východiská a styčné body súčasných technológií televízie a filmu, rozoberá ich výrazové možnosti v úzkom prepojení na šírenie zmyslu prostredníctvom obrazu a narácie. Kniha obsahuje bohaté intertextové odkazy. Jost cituje známych a uznávaných autorov (napr. Barthes, Eco, Genette, Metz, Odin, Popper, M.–L. Ryan, Schaffer, Veyne, atď.). Ich tvrdenia používa ako základ pre svoje úvahy, dopĺňa ich vlastnými postrehmi a aplikuje ich na predmet svojho skúmania. Raz nimi svoje tvrdenia podopiera, inokedy ich využíva na polemiku, ale v každom prípade sa neuspokojuje len s týmito dvoma pozíciami. Vždy sa snaží posunúť ešte o krok ďalej; postrehy rozvíja, dáva im nový, bohatší rozmer. V konštruovaní svojich tvrdení je precízny, no nikdy nezapomene postoj sprostredkovateľa nespochybniteľnej pravdy. Kládne si otázky, pokúša sa na ne nájsť odpovede, kládne do kontrastu rôzne názory, aby spolu s čitateľom hľadal najvhodnejšie závery. Uvádza názorné príklady (a to aj z oblasti lingvistiky, literatúry, maľby, atď.); opisuje ukážky z vybraných filmových a televíznych titulov, ktoré vyhodnocuje prostredníctvom ich výskytu vo zvolenom rámci realita – ľudický svet – fikcia. Veľkú pozornosť venuje aj jednotlivým televíznym žánrom, dokonca v nich vidí jednu z príčin, prečo obrazy a príbehy môžu byť prijímateľmi chybné interpretované. Z jednoduchej možnosti zavádzania a manipulácie pomocou zámerného spracovania obrazu však ťažia aj masmédiá: „hrané filmy jsou

natáčené jako dokumentární (*Blair Witch*), televizní pořad se snaží zachytit skutečnost (různé reality show, Big Brother) a audiovizuální formy všech žánrů využívají herců stejně jako „skutečných lidí...“ (s. 5)

Jost nemohol ponechať bokom ani krízu reprezentácií obrazov, ktorá vystupuje do popredia najmä v súvislosti s ich nadprodukciami a rozširujúcimi sa možnosťami digitálnych technológií. Od éry filmu ako sprostredkovateľa pravdivých reprezentácií sa tak dostávame k širokej a často neurčitej televíznej žánrovosti, ktorej už nezáleží na reprezentácii skutočného, ale na prezentácii možnosti.

Publikácia pozostáva z dvoch hlavných častí, 1. Od fikcie k pretvárke, 2. Realita/fikcia – tam a späť.

V prvej časti sa autor usiluje o vymedzenie diskurzu, v ktorom sa bude pohybovať. Fikciu definuje ako vytváranie a vymýšľanie imaginárnych, nereálnych vecí. Skúma rôznu mieru obsahovej fiktivnosti, dokumentárne a faktuálne obsahy a ich plochy prienikov. Kládne si pritom niekoľko otázok: Do akej miery sa stierajú rozdiely medzi dokumentárnym a hraným filmom? Odkiaľ sa berie fikcia? Aký je podiel divákovej viery na začlenení obrazov a rozprávání do žánrov ako interpretačných rámcov?

Prvá časť predstavuje autorov pohľad na „ríšu klamu“, ktorú dnes podľa neho predstavuje televízna a filmová tvorba. V druhej časti sa usiluje overiť si stanoviská, ku ktorým dospel v predchádzajúcej časti. Text člení na veľa krátkych kapitol, mnohým okruhom sa venuje len veľmi stručne, nepreniká do hĺbky, využíva ich na lepšiu orientáciu čitateľa – ako pomôcku na pochopenie jeho závažnejších tvrdení.

Jostovi nepostačuje platónska tradícia objektu a obrazu, ani teória zrkadiel. Prekvapí však, že v knihe nenájdeme ani jedno odvolanie sa na V. Flussera a jeho tvorbu, v ktorej sa podrobne zaoberá fotografiou, jej možnosťami i komunikológiou – obaja autori totiž zastávajú podobné stanoviská.

Kým Flusser priznáva obrazu (znaku) právo na existenciu „za seba samého“, napriek tomu, že nie je v jeho možnostiach zachytiť skutočnosť v absolútnom slova zmysle, Jost sa prikláňa skôr k analytikom virtuálnej reality (Baudrillard). Tí konštatujú, že náš svet je prenesený na televíznu obrazovku, a teda zámena medzi skutočnosťou a jej napodobením je takpovediac absolútna. Existencia udalostí sa vďaka silnému postaveniu masmédií v spoločnosti stala závislou na jej schopnosti byť vizualizovanou. Udalosti, ktoré nevidíme na televíznej obrazovke, akoby ani v skutočnosti neexistovali, nestali sa. Jost ale upozorňuje na to, že tento stav môže viesť k situácii, že to, čo na televíznej obrazovke uvidíme, budeme pokladať za skutočné a pravdivé. Z tohto ťažiskového problému vychádza. Formuluje svoje názory na jednotlivé televízne žánre, a to predovšetkým s ohľadom na perspektívu príjemcov obrazov, ale v oblasti spravodajstva a dokumentaristiky aj s ohľadom na prístupy k realite a postupy jej ďalšieho sprostredkovania, ktoré zabezpečujú tvorcovia obrazov. Konštatuje, že obrazy (mä na mysli digitálne obrazy a kamerovú techniku) samé o sebe neklamú tým, ako reprezentujú či nahrádzajú skutočnosť (alebo svet fantázie), ale tým, že ich autori nám, divákovi, klamú o povahe skutočnosti, ktorú zachytávajú. (s. 12)

Fikciu považuje Jost za samostatný druh reprezentácie, existuje sama za seba. Jej cieľom nie je podávať nepravdivé informácie, či zachytávať nepravdivé obrazy vzhľadom na povahu skutočnosti. ale komunikovať vlastný svet neohraničenej fantázie a predstáv. Tie môžu byť viac či menej hodnoverné, prijímané s väčším či menším odstupom. Problém môže nastať až vtedy, ak sa hranice fikcie nedodržiavajú a jej súdržnosť ako niečoho neskutočného (čo si na to, aby bolo vnímané ako skutočné ani nenárokuje) je porušená. Tým sa môže narušiť divácky odstup. Divácky odstup je tzv. minimálnym odstupom, ktorý je pri vnímaní fikcie nutný,

aby ireálne dielo vtiahlo v čase svojho trvania diváka „do deja“, ale zároveň mu umožnilo neuveriť mu celkom. Pri porušení súdržnosti divák túto hranicu prestáva vnímať a nevie, do ktorej kategórie má dielo zaradiť. Je potom na jeho predispozícii, či je náchylný uveriť niečomu fiktívnemu (napr. film Blair Witch) alebo tieto fiktívne prvky okamžite detekuje a vníma ich práve ako fiktívne napriek dokumentárnemu spôsobu sfilmovania (keďže mu neboli dodané postačujúce dôkazy). Z hľadiska tejto predispozície delí Jost divákov na dôverčivých, skeptických a dekadentných (pôžitkárskech). (s. 40)

Jost rozlišuje medzi deformáciou skutočnosti a invenciou, ktorá vedie k fikcii. Jednoznačne varuje pred hrozbou fikcie v spravodajstve a dokumentárnych žánroch, ktorých diela by mali byť do istej miery podopreté faktami. Fikcii priznáva výsostné postavenie v rovine slobodnej umeleckej tvorby. Samozrejme, že fikcii neupiera kontakt so skutočnosťou. Tvrdí, že každá fikcia v sebe nesie výpoveď odkazujúcu k niečomu skutočnému, no ak má zostať fikcia fikciou, nesmie trvalo odkazovať na realitu nášho sveta. A napokon, fikciu nemusíme vnímať iba na základe obsahov, ktorými je naplnená, ale aj na základe spôsobu narábania a spracovania týchto obsahov. Prísľub žánru je podľa Josta veľmi podstatným informačným návodom pre diváka. Ak divák nerozozná vzťah znaku k jeho predmetu, nemusí ísť nutne o klamstvo, ale podnecovanie diváka k percepčnému omylu je už závažným zásahom zo strany tvorcov.

Jost sa tiež zaoberá vzťahom fikcie k hre. V tejto súvislosti sa zamýšľa aj nad rozdielmi medzi fikciou a predstieraním. Fikcia sa v Jostovom chápaní líši od predstierania tým, že zobrazuje možný svet, parazitujúci na tom našom, ale nevydáva sa za skutočnosť. Naopak, predstieranie (ilúzia) chce len budiť zdanie skutočného. V prieniku možného a skutočného sveta nachádza Jost miesto pre svet hry. Nachádza sa kdesi medzi týmito dvoma spomenutými okruhmi,

a predsa nie je bližšie ani k jednému z nich, ale buduje si vlastné pravidlá existencie. Ak sa hráme, často niečo predstierame. Prítom to neprezentujeme ako skutočnosť, ale nejde ani celkom o fikciu. Hrou nechceme klamať o skutočnosti (ako sa to často predstieraním snažíme dosiahnuť) a nechceme ani sprostredkovať „iný“ možný svet. Pomocou hry nevytvárame žiadne virtuálne neskutočné svety par excellence. V hre ide predovšetkým o zábavu a radosť. Jost vníma hru ako hravé predstieranie, možno dokonca ako akýsi predstupeň fikcie. Podstata hry tkvie v tom, že je vopred rozpoznaná (čo nie je nutné pri fikcii, ba naopak), a teda všetci vedia, že ide o zábavu a uvoľnenie. Takýmto hravým predstieraním je podľa Josta v masmédiách reklama. Vynáša o niečom súdy a prítom chce pobaviť. Je len na divákovi, či je náchylný prijať hru predstierania v zdravej miere alebo jej prepadne úplne. Tu autor volá po občianskej výchove, aby sa divák vedel brániť zhubnému vplyvu fikcie, ak ju pokladá za skutočnosť.

Jost vychádza aj zo semiotiky a preveruje jej teoretické závery. Vzdáva sa dualizmu signifiant/signifié, pretože ak je obraz znakom, automaticky by nemal byť posudzovaný len vzhľadom na svoj vzťah ku skutočnosti. Jost sa opiera o Pierceovu koncepciu znaku, v ktorej obraz môže byť znakom v troch podobách (ikona, index, symbol). Na základe tohto členenia ustanovuje tri typy audiovizuálnych znakov: znaky sveta, znaky autora a znaky dokumentu. (s. 15) Týchto troch konceptov, ktoré vlastne predstavujú samostatné perspektívy, sa pridáva pri všetkých úvahách v poli vymedzenom spomínaným trojuholníkom fikcia – hra – skutočnosť.

Knihu možno považovať, ako to v úvode ponúka sám autor, za akýsi „mini slovník“, ktorý sa nesnaží upevniť postavenie už zavedených výrazov a termínov, ale navrhne niekoľko pojmov, ktoré by mohli divákovi pomôcť premýšľať o rôznych oblastiach audiovizuálneho sveta a komunikovať o nich. Viaceré pojmy naozaj nepa-

tria k ustáleným, ale zdá sa, že potreba zavádzania nových pojmov začína byť nevyhnutná. Akoby sa naplňal Ecov postreh: „neotelevízia“ narušila hranice medzi skutočnosťou a fikciou natoľko, že jej výsledné zmiešané formy už ani nedokážeme začleniť či popísať. (s. 9) Nové oblasti, ktorým začíname v poslednom období venovať pozornosť a nový vedecký diskurz, ktorý sa tvorí v súvislosti s masmédiami a digitálnymi technológiami (a nejde len o túto oblasť) si vyžadujú aj nové pojmy. Staré sa už stávajú nedostatočnými, nevystihujú novú podstatu vecí. V tomto zmysle je *Realita/Fikcia – ríša klamu* nesmierne prínosná a odvážna zároveň. Prelomiť hranicu zaužívaných termínov, ale aj vžitých tvrdení, býva často komplikovanejšie a ťažšie, než akceptovanie novotvarov, a to napriek všeobecnému konštatovaniu, že nám chýbajú adekvátnejšie, presnejšie výrazy a pomenovania.

K takýmto, dnes už neuspokojivým pojmom, napríklad patrí „dokument“. Hoci Jost priznáva problém s ustanovením vhodného jednoslovného termínu pre to, čo vidíme na filmovom plátne aj na televíznej obrazovke, uchýliť sa k pojmu dokument pre filmovú a televíznu tvorbu považuje za zavádzajúce. Dokumentom Jost zrejme myslí dielo ako určitú jednotku – produkt. Ale pod dokumentom sa chápe aj proces dokumentácie alebo prístup spočívajúci v dokumentárnosti. V prostredí televízie a filmu sa tieto pojmy a ich rôzne obsahy prekrývajú. V našich zemepisných šírkach označujeme ako dokument jeden z filmových a televíznych žánrov. Preto je tento pojem nepresný a jednotné označenie pre žáner, ktorý sa svojím spôsobom spracovania v televízii a vo filme dnes už líši, je nepostačujúce. Ďalší pojem, s ktorým sa Jost zaoberá, je „predkamerová realita“. Autor ho zrejme zámerne obchádza a nahrádza ho termínom „profilmová realita“, ktorý je oveľa výstižnejší, pretože hovorí o realite pre film a nie o realite, ktorá je pred kamerou, čo je pomerne široký pojem.

Autor tvrdí, že pri čítaní tejto publikácie nie je potrebné zachovať lineárny prístup. Aj preto má slovníkový charakter. Nič nebráni tomu, aby si čitatelia prečítali jednotlivé kapitoly podľa vlastnej potreby, nezávisle od ich následnosti. Jasný prehľad a systematickejšie poznanie môžu získať vďaka komplexnosti, ktorú táto kniha ponúka. Autor logicky a precízne postupuje k svojim záverom, postrehom a definíciám. Ich výberom vynikajúco otvára priestor na premýšľanie o fikcii a realite, o jednotlivých televíznych a filmových žánroch, o spôsoboch tvorby obrazov. Publikácia je napísaná nenúteným, ľahko čitateľným, esejistickým štýlom. Prináša aj prierez názorov na túto tematiku, ktoré sú zastúpené intertextovými odkazmi. Jostove priznanie, že si vyberá nástroje podľa vlastnej potreby a nestará sa o postupy, ktoré by škodili rozvíjaniu a pochopeniu jeho myšlienok, je v tomto prípade jasne deklarovaný postup práce.

## Více než zdařilý úvod do filmu

Marek Šebeš

**James Monaco: *Jak číst film. Svět filmů, médií a multimédií.*** Praha: Albatros, 2004. 735 s.

Ještě nedávno mohli milovníci filmu pozorovat v českých knihkupectvích zajímavý úkaz. Regály se tu prohýbaly pod záplavou populárních publikací věnovaných filmovým hercům, režisérům a nejrůzněji sestavovaným žebříčkům nejlepších filmů, hned vedle nich pak stály překlady teoretických děl a specializované odborné texty psané českými filmaři a filmovými vědci. Pokud by však někdo hledal kvalitní uvedení do světa filmu, které by dokázalo prohlédnout oblakem zviřeného hvězdného prachu filmových celebrit a neobracelo se přitom

primárně na filmové profesionály, pátral by marně. Český překlad Monacovy knihy *Jak číst film* lze proto považovat za takřka přelomovou událost a za alespoň částečné zaplnění dosud zející mezery na českém knižním trhu.

James Monaco je americký filmový teoretik, publicista a nakladatel, specializující se na americkou filmovou a mediální kulturu, režiséry francouzské nové vlny a na vztah filmu a nových médií. Obsáhlá kniha *Jak číst film* je jeho vůbec nejúspěšnější publikací: po prvním vydání v roce 1977 se dočkala řady překladů a reedic, českému čtenáři se dostává do rukou již její čtvrté, přepracované a aktualizované vydání z roku 2000. K němu Monaco ve svém vlastním nakladatelství Harbor Electronic Publishing vydal i multimediální verzi na DVD, jež obsahuje ilustrace, ukázky z filmů, rozhovory a různé interaktivní materiály.

Umění, technologie, jazyk, dějiny, teorie, média a multimédia – sedm oddílů, které tvoří jádro Monacovy knihy, dává již svými názvy představu o tom, jak široký záběr si její autor zvolil. „Film je tak těžké vysvětlit, protože je tak snadné ho pochopit,“ cituje Monaco na několika místech slavného filmového teoretika Christiana Metzeho a své „vysvětlení“ filmu opírá o co nejkomplexnější přístup. Jeho popisy a analýzy se zaměřují na estetické, technologické, historické a sociální aspekty kinematografických děl stejně jako na jejich politické a ekonomické pozadí. Zvláštní pozornost Monaco věnuje interakci mezi filmem a dalšími médii, především televizí a nastupujícími multimédii, která proměňují naše vnímání filmu i základy filmu samotného. Nedílnou součástí sedmi hlavních kapitol, jež lze číst jako zcela samostatná pojednání, jsou ilustrace, schémata, grafy a stovky fotografií, které jsou pro pochopení textu často nepostradatelné. Závěrečných více než sto padesát stránek obsahuje chronologii světové kinematografie a médií (ukončenou rokem 1999), obsáhlý a komentovaný

soupis literatury o filmu a čtyři rejstříky (jmenný, věcný, rejstřík původních názvů filmu a rejstřík jejich českých překladů).

V úvodní kapitole *Film jako umění* se Monaco snaží vymezit postavení filmu mezi ostatními druhy umělecké tvorby a charakterizovat jejich vzájemné vazby. Film se vyvinul procesem přebírání prvků umění starších (malířství, fotografie, román, divadlo, hudba), zároveň ale svou postupnou emancipací podněcoval změny ve svých předchůdcích. Vůbec nejsilnější pouto panuje dle Monaca mezi filmem a románem. Románová narace se stala základním zdrojem narace filmové, film zase výrazně ovlivnil podobu moderního románu a přispěl k jeho rozštěpení na „umělecká“ avantgardní díla a na populární romány, které jsou s filmem již natolik propojeny, že mnohdy vznikají přímo jako filmové scénáře.

Specifikem záznamových umění – a obzvláště filmu – je jejich závislost na důmyslné a velmi složité technologii, která podstatným způsobem ovlivňuje výsledné estetické kvality díla. Technologickým základům kinematografie je věnována druhá kapitola *Technologie: obraz a zvuk*. Technické aspekty jednotlivých součástí výrobního procesu filmu (objektiv, kamera, filmový materiál, zvuková stopa, střih, efekty, projekce) rozebírá Monaco velmi detailně, a přitom přehledně, srozumitelně a vždy v širších, nikoli pouze technických souvislostech.

Kapitola *Jazyk filmu: znaky a syntaxe* obrací pozornost ke specifické řeči, jejímž prostřednictvím film promlouvá k divákům. Film je znakovým systémem podobným jazyku, má však svá specifika: označující zde prakticky splývá s označovaným a nelze zde přesně identifikovat základní významovou jednotku (film je tak spíše významovým kontinuem). (s. 156–157) Film má velmi silnou konotační schopnost: nejenže replikuje konotační faktory jiných znakových systémů (mluveného slova, hudby, tance, malířství apod.), ale přidává k nim vlastní

významové prostředky. Platí zde přitom obdobné pravidlo jako u jazyka: „Jakmile se stanou konotace dostatečně silnými, postupně jsou přijaty jako denotační významy.“ (s. 163) Monacoův výklad filmové sémiotiky se především zaměřuje na představení a ilustrování základních pravidel, jimiž se užívání filmové řeči řídí (například volba kompozice záběru a jeho velikosti, zaostření, úhel pohledu, jízda kamery, typy střihů).

Nejrozsáhlejší kapitola knihy je věnována dějinám filmu. Jejich přehled Monaco rozdělil do tří částí: „*Kino*“: ekonomika, „*Kino*“: politika a „*Film – estetika*“. První z nich se zabývá ekonomickými souvislostmi vývoje filmového průmyslu, od průkopníků produkce a distribuce až po velké mediální koncerny vlastníci nejen filmová studia, ale také nakladatelství, televizní stanice a produkční společnosti, řetězce videopůjčoven a nahrávací společnosti. Tyto mediální konglomeráty tak mohou využít synergický efekt a jeden produkt (film) uplatnit ve více médiích (kniha, televize, zvukový nosič, DVD a VHS). V části „*Kino*“: politika se Monaco věnuje vývoji „sociopolitických“ vazeb mezi filmem a společností, tedy tomu, jakým způsobem působí film ve společnosti a jak se společenské postoje a hodnoty odrážejí ve filmových dílech. Filmy podle Monaca pomáhají definovat, co je kulturně přípustné, vyjadřují společenská tabu a pomáhají je řešit. Filmy do značné míry odrážejí hodnoty společnosti, ale mohou s nimi být i v nesouladu: zatímco v americkém filmu tradičně převládal rasismus právě tak, jako v americké společnosti, zobrazení ženy zde bylo mnohem komplexnější. V některých obdobích americké filmy značně přispívaly k popularizaci obrazu nezávislé ženy (20. léta), jindy naopak takřka nereagovaly na ženské emancipační pnutí ve společnosti a šířily obraz ženy nesamostatné a podřízené (70.–80. léta). (s. 266–274) Více než stostránková část „*Film – estetika*“ pak přináší přehledné pojednání o nejvýznamnějších

jednotlivcích, proudech a jednotlivých dílech v dějinách filmu.

Dvojici závěrečných kapitol věnuje Monaco změnám, kterých film doznal s příchodem televize a digitálních médií. Zásadní proměnu přinesl pro filmový průmysl již nástup televizního vysílání. „Hollywoodští producenti [...] věnují většinu svého úsilí televizi, odkud jim také plyne většina příjmů. V Evropě by ‚film‘ neexistoval bez podpory televizních společností. [...] Dokonce i v oblasti celovečerních filmů pochází obvykle více než polovina příjmů z televize a video distribuce, nikoli z distribuce v kinech.“ (s. 434) Nemění se pouze produkční strategie a způsoby financování, ale samotné médium filmu: televize ho využívá po svém a vytváří množství nových, svěbytných forem. Nastupující digitální revoluce pak naznačuje ještě mnohem radikálnější proměny: jednotlivá média začínají splývat do jedné multimediální formy, vydavatelé a producenti přicházejí o značnou část kontroly nad svými produkty, z pasivních diváků-konzumentů se stávají aktivní uživatelé. Nastává věk, kdy již nestačí vědět, jak film číst, „ale také musíme jasně pochopit, jak film *používat*“ (s. 570)

*Jak číst film* svým rozsahem, pojetím i velkorysým zpracováním ční nad všemi uvedenými do filmu, která zde byla v posledních patnácti letech vydána. Monaco dokáže čtenáře čtivě a přitom nikoli povrchně zasvětit do jednotlivých, často poměrně komplikovaných oblastí filmu. Jeho široká erudice v řadě oblastí filmového a mediálního průmyslu mu umožňuje pojímat film v celé jeho komplexnosti a v kontextu působení ostatních médií.

Za jisté omezení publikace lze považovat její dominantně americkou perspektivu. Monaco se dlouhodobě specializuje na americkou kinematografii a média (je autorem knih *Who's Who in American Film Now* z roku 1981 a *American Film Now: The People, The Power, The Money, The Movies* z roku 1985) a tato orientace se

projevuje na mnoha místech knihy. Někdy, jako v případě sledování vývoje televizních forem a žánrů, není detailní výklad amerických reálií na škodu: byly to právě americké televizní společnosti, které společně s britskou BBC definovaly základní pravidla jednotlivých televizních žánrů a ovlivnily podobu televizního vysílání po celém světě. Monaco však přehlíží, že v posledních desetiletích se poměry na světovém filmovém a televizním trhu proměňují a americká média a produkční společnosti již zdaleka nejsou tou dominantní silou, již bývaly. Soustředit se v souvislosti s ekonomickým fungováním filmového průmyslu výhradně na vývoj hollywoodských studií a amerických mediálních konglomerátů pak může ve čtenáři vzbudit mylný dojem, že za hranicemi USA se v oblasti filmové produkce nic podstatného neděje. Opak je však pravdou.

Úzká orientace na americkou kinematografii a také na filmaře francouzské nové vlny (Monaco je autorem monografie *Nová vlna. Truffaut, Godard, Chabrol, Rohmer, Rivette*, kterou před šesti lety vydalo nakladatelství AMU) se odráží také v Monacově nástinu dějin filmu. Je samozřejmě nemožné podat na sto stranách kompletní přehled všech důležitých tvůrců, děl a proudů světové kinematografie, přesto překvapí skutečnost, že o některých režisérech zde najdeme pouze několikařádkovou zmínku (Pasolini, Tarkovskij) a jiné tu nenalezneme vůbec (například Wajda, Kieślowski, Egoyan, Greenaway). Podobně neúplným dojmem působí krátká pasáž o spojení filmu s politickou propagandou. (s. 281–282) Monaco se soustředí pouze na americké filmy z období druhé světové války a padesátých let a zcela opomíjí využívání filmu k propagandistickým účelům totalitními režimy (například jméno německé režisérky Leni Riefenstahlové najdete pouze na konci knihy v chronologickém přehledu světové kinematografie).

Poslední výtka směřuje k výhradní orientaci Monacovy publikace na hraný

film – informace o animovaném filmu v ní nenalezneme vůbec, o dokumentárním filmu je pojednáno pouze okrajově v kontextu americké kinematografie. I když zaměření na hraný film je logické, informace o jiných druzích filmu by kniha tohoto typu obsahovat měla.

Navzdory výše uvedeným výhradám je *Jak číst film* vydařenou publikací – čtivou, a přesto nepovrchní. Vědecky završenou, a přesto neomezenou na úzký odborný okruh čtenářů. Lze ji vnímat nejen jako pojednání o základech filmu, ale rovněž jako důležitý příspěvek ke studii médií a jejich vzájemného ovlivňování.

## O výzkumu publik

Jan Punčochář

**Veronika Hankusová: *Vývoj výzkumu rozhlasových posluchačů v Československu a v České republice.*** Praha: Karolinum, 2006. 152 s.

Během téměř pětadesáti let pravidelného rozhlasového vysílání na našem území vznikly v jeho výzkumných odděleních desítky nejrůznější výzkumů a studií, metodicky více či méně zdařilých. Nynější zpravodajka domácí redakce Radiožurnálu Veronika Hankusová je shrnula ve své disertační práci, kterou vydalo univerzitní nakladatelství Karolinum jako učební text pro posluchače Fakulty sociálních věd UK. Vedle toho, že takto souhrnně předkládá řadu dosud nepublikovaných informací, je text vlastně netypickým pohledem na historii Československého a Českého rozhlasu, zejména na vývoj představ rozhlasových pracovníků o jejich posluchačích.

Hlavní část výkladu Hankusová řadí chronologicky a člení ji přibližně podle politické situace na předválečná léta, roky 1945–1951, obnovení a rozvoj výzkumu

v 60. letech, normalizaci a vývoj v devadesátých letech (s přesahem do roku 2006). U každého období uvádí institucionální souvislosti rozhlasového výzkumu, zejména pak množství pracovníků, kteří se na něm podíleli, a následně shrnuje závěry nejdůležitějších výzkumů.

Vysílací společnost Radiojournal začala své publikum poprvé systematictěji mapovat v roce 1927, tedy necelých pět let po začátku pravidelného vysílání, a používala k tomu dotazníkové akce nazývané „programové ankety“. Autorka v této souvislosti cituje pochybnosti tehdejšího programového ředitele Miloše Čtrnáctého o spolehlivosti výsledků z podobných šetření: „Projevy z řad posluchačů mohou být sice zajímavým materiálem pro psychologické studie posluchačstva, nikoliv však bezpečným vodítkem pro sestavování rozhlasového programu, který nesmí přihlížet k přání jednotlivců, nýbrž pracovat k uspokojení celku.“ (s. 68) Podobná skepse k výsledkům sociologických šetření, jakkoli jsou v současnosti metodicky daleko propracovanější ve srovnání s dávnými anketami Radiojournalu, přetrvává u řady rozhlasových manažerů dodnes.

O první vývojové etapě skutečného výzkumu rozhlasového publika v Československu se dá podle Hankusové mluvit až po skončení druhé světové války. Dobové situaci odpovídalo, že první výzkumné oddělení nevzniklo v rozhlase, ale při IV. odboru Ministerstva informací (autorka dále připomíná, že náplň rozhlasového vysílání od roku 1946 sledovala rozhlasová komise při ÚV KSČ – s. 74). Plně ovšem vyhovovalo potřebám programových pracovníků, kteří v této době dostávali „bulletiny z výzkumů vydávané denně, které nabízejí zejména dva základní údaje: procento poslechu a index spokojenosti, doplněné o týdenní souhrn poznámek ke kvalitě programu a příležitostně zprávy z dalších výzkumných projektů“. (s. 75) V souvislosti s vyhodnocením těchto výzkumů se už

v roce 1947 objevil další z problémů, který provází výzkum rozhlasového publika do dnešních dnů, a tím je existence kulisového poslechu. Tento fenomén byl v Československu zkoumán opakovaně většinou klasickým dotazníkovým šetřením, při němž výzkumníci zjišťovali, *jakým činností* se respondenti věnují souběžně s poslechem rozhlasu. K intuitivnímu závěru, že poslouchání rádia obvykle doprovází jiné činnosti, ale podobně koncipovaný výzkum přinesl navíc pouze kvantitativní informaci o tom, kolika procent posluchačů se to týká a jakým činností se nejčastěji při poslechu rádia věnují.

Ojedinelým pokusem hlouběji proniknout k tomu, *jaké důsledky* kulisový poslech má, byl experiment Václava Smitky a Zdeňka Štěpánka z roku 1968, nazvaný *Vliv mimoposlechové činnosti na míru posluchačem zachycené verbální informace*. Výzkumníci při něm pouštěli pokusným osobám uměle sestavenou zpravodajskou relaci a pak je nechali zapsat na papír, co si z ní pamatují. Pokusné osoby byly rozděleny do tří skupin, přičemž v první skupině byli vyzváni k soustředěnému poslechu, ve druhé skupině vysílali stále dokola trojici signálů Morseovy abecedy (mělo jít o simulaci intelektuálně nenáročnou, manuální činnosti) a ve třetí skupině vykonávali práce na testu výběrové pozornosti (intelektuální činnost). Výzkumníci následně zjišťovali jednak závislost počtu zachycených informací na druhu vykonávané činnosti a jednak souvislost mezi zachycenými zprávami a chybami v souběžné činnosti.

Hankusová se však tomuto jedinému metodicky korektnímu experimentu v dosavadní československé historii výzkumu rozhlasových posluchačů hlouběji nevěnuje, což je pravděpodobně dáno tím, že jej cituje pouze podle Štěpánkova vystoupení na semináři pořádaném v roce 1998 Sdružením pro rozhlasovou tvorbu (s. 86) a nikoli podle původní zprávy z výzkumu,

přestože tato zpráva je (jak Hankusová sama uvádí – s. 129) k dispozici v Knihovně Českého rozhlasu a autorka s ní tedy mohla pracovat. Hankusová tak pouze shrnuje hypotézy, se kterými Smitka a Štěpánek pracovali, vypočítává proměnné vstupující do experimentu, přičemž se lehce zmíní o jeho designu, a následně cituje nepříliš důležité počty zpráv, které posluchači zachytili. Hlavní přínos experimentu byl přitom v ověření metodiky a v její aplikaci pro výzkum poslechu zpravodajských pořadů – a za jeden z metodických problémů autoři sami označili interpretaci toho, co je a co není zachycená zpráva. (Smitka – Štěpánek, s. 43)

Obecně pak výzkum v šedesátých letech přinášel informace o poslechu a oblíbenosti jednotlivých pořadů, měnící se strukturu posluchačů a poskytoval poslechovou křivku během dne. (s. 81) Řada výzkumů pak byla zaměřena přímo na zpravodajství, zjišťovala poslech, vztah posluchačů k dalším zdrojům informací, názory a postoje k rozhlasovému zpravodajství a například také volbu posluchačů mezi domácími a zahraničními zprávami. (s. 87)

Sedmdesátá a osmdesátá léta přinesla výzkumu rozhlasového publika zdokonalení výzkumných technik, píše Hankusová (s. 91). „Z metodologického hlediska se využíval standardizovaný rozhovor na kvótně vybraném vzorku respondentů, zdokonalil se reportážní hloubkový rozhovor s komunikátorem, poslechový deník, fonotest, dotazník o mínění o poslechu a inverzní dotazník pro obsahovou analýzu.“ (s. 92) Podrobnější poučení o některých metodách (např. fonotest) ale v práci nenajdeme. S tím, jak se autorka ve své práci blíží k současnosti, navíc začíná pospíchat: ze dvou normalizačních dekád samostatně cituje jen výzkumy zaměřené na posluchače mladší patnácti let (s. 96 a 97), podrobněji se zastaví ještě u výzkumu z prosince 1989, který zjišťoval, jak veřejnost vnímá informace poskytované Československým rozhlasem. (s. 99)

Se vznikem duálního systému vysílání elektronických médií se v devadesátých letech objevují nové požadavky rozhlasového trhu na poznání cílového publika. Hankusová připomíná soukromé agentury, které se nejprve zabývaly obecně výzkumy veřejného mínění, ale později do svých služeb zahrnuly také výzkumy poslechosvti. (s. 101) Značnou pozornost věnuje hlavně pravidelnému výzkumu Media Projekt, když se všemi podrobnostmi zaznamenává například změny agentur, které tento výzkum prováděly, proměny používané metodiky či hlavní výstupy. Medvědí službu jí však udělaly neshody mezi potřebami rozhlasů a potřebami printů, které vyústily ve vznik samostatného Radio Projektu v době, kdy svou práci dokončovala (rok 2006). Základní informace tak sice stačila do své práce zakomponovat (s. 55 a 110), ale už jí nezbyl čas na aktualizaci celého textu (např. o Media Projektu tak – s. 106 – nadále píše v přítomném čase).

Zvláštní poznámku vyžaduje podkapitola *Výzkumy v ČRo* (s. 110), která popisuje, jak se v Českém rozhlase pracuje s výsledky výzkumů poslechosvti. Autorka konstatuje, že „Media Projekt je pro konkrétní rozhodování o programu a vysílacích strategiích stanic zpravidla pouze podkladovým materiálem. [...] K úvahám nad výsledky Media Projektu dochází hlavně v případě, že v několika měřeních za sebou ukáže trvalejší trend například v poklesu posluchačů.“ (s. 111) „Teprve dlouhodobý trend [...] může dát podnět pro programové změny.“ (s. 112) Pokud by autorka neopírala svá tvrzení pouze o osobní rozhovory s rozhlasovými manažery (viz přehled použité literatury, s. 148), ale konfrontovala je např. s oficiálními ročenkami Českého rozhlasu, našla by tam v posledních pěti letech prakticky identická doporučení rozhlasového sociologa Václava Hradeckého na programové změny, vycházející z dlouhodobých analýz výsledků poslechosvti.

To už je počertech dlouhý trend na to, aby se do rozhodování o programu nějak promítl...

Do období „devadesátých let“ patří ještě zmínka o způsobech, jak s výsledky průzkumů pracují celoplošné a jedna regionální (Blaník) soukromá stanice, a celou práci uzavírá podkapitola věnovaná zkušenímu měření poslechosvti prostřednictvím audiometrů. Autorka tak implicitně naznačuje, že od vzniku duálního systému se výzkum rozhlasového publika zredukoval prakticky jen na kvantitativní měření poslechosvti a oblíby stanic, doplňované pouze hloubkovými skupinovými rozhovory (focus groups).

Nápad Karolina otisknout bez dalších úprav disertační práci nebyl nejšťastnější. Netrpělivý zájemce o slibované téma se musí prokousat padesáti stránkami citací kanonických autorů českých diplomových prací McQuaila, Jiráka a Köpplové, snahy definovat pojmy, se kterými se pak hlouběji nepracuje (posluchač, různé druhy publik, formáty rozhlasových stanic), nebo popisů a rozborů metod používaných v sociologickém výzkumu jako takovém, a tedy i ve výzkumu rozhlasových posluchačů. Ve snaze dostat se k jádru textu by tak snadno mohl přeskočit inspirativní sondu k počátkům rozhlasového výzkumu (průkopnické studie P. F. Lazersfelda) nebo přehled vývoje výzkumů rozhlasového publika ve světě. Omezení teoretického balastu pouze na poznatky vztahující se přímo k předkládanému tématu by v tomto případě užitnost autorčina textu jakožto studijního materiálu spíše zvýšilo než snížilo.

Hlavní problém ale vyplynul z Hankusové záměru podat zprávu o *vývoji* výzkumu rozhlasových posluchačů, který jí přivedl k důsledně chronologickému uspořádání výkladu. Namísto metodologické studie, která by čtenáři umožnila nahlédnout pod pokličku komerčně prováděných výzkumů, zamyslet se nad omezeními a přínosy používaných metod a ve výsledku

tak lépe pochopit, co vytváří znalostní základnu rozhodování šéfů českých rádií, tak Veronika Hankusová předložila text, který pouze s proměnlivou mírou podrobnosti kompiluje závěry nejrůznějších hlouběji neuspořádaných studií. Z tohoto pohledu jde bohužel o nevyužitou příležitost.

### Literatura

Smitka, V. – Štěpánek, Z. 1992. *Vliv mimoposlechové činnosti na míru posluchačem zachycené verbální rozhlasové informace*. Praha: Studijní oddělení Čs. rozhlasu.

## Odkud a kam směřují česká média?

Miroslav Mašek

**Kol. autorů: 10 let v českých médiích.**  
Praha: Portál, 2005. 142 s.

Deset let představuje v historii médií – a nejen českých – pouze krátký časový úsek, během něhož se mediální krajina v dané zemi či oblasti nemusí významně změnit. Novináři, vydavatelé, mediální teoretici a další lidé pracující v tomto oboru v České republice jsou však v posledních letech svědky bouřlivých proměn, které od základu přetvořily žurnalistickou mapu našeho státu. Liberalizace, rozvoj tržního systému, příchod zahraničních investorů, nástup internetu a mobilních telefonů nebo nová mediální legislativa – to vše (často živelně) zasáhlo a stále zasahuje do každodenní novinářské rutiny. Jsou tyto změny vždy prospěšné? Mohlo se něco udělat jinak? A jak bude vývoj vypadat dále? Na tyto i další otázky se v esejích pokusilo odpovědět deset odborníků, kteří se médií kontinuálně zabývají – Jan Jirák, Milan Šmíd, Miloš Čermák, Václav Moravec, Milan Stibral, Daniel Köppl, Barbara Köpplová, Barbora Osvaldová,

Petr Sak a Štěpán Kotrba. Z jejich textů vznikla v roce 2005 kniha sborníkového charakteru. Její vydání nakladatelstvím Portál iniciovala společnost Newton Information Technology provádějící monitoring médií, která v uvedeném roce oslavila deset let od svého založení. Eseje proto doplňuje také rozhovor s ředitelem NIT Petrem Herianem.

Hned v úvodu je nutné upozornit, že tato recenze se nevěnuje podrobně jednotlivým textům v pořadí, v němž byly publikovány – to ponechává na čtenáři knihy. Snaží se spíše vnímat sborník jako celek – mozaiku složenou z deseti (resp. jedenácti) částí, které vzájemně porovnává a vybírá z nich to jedinečné (a někdy naopak společné).

Podobně jako u většiny takovýchto sborníků textů i v případě knihy *10 let v českých médiích* autoři pojali své příspěvky velmi rozdílně. Nejde ani tak o témata statí (každý se pochopitelně věnoval té oblasti fungování médií, která je mu nejbližší), ale o jejich celkovou koncepci. Některé texty lze označit jako historicko-sociologickou analýzu (Jirák), jiné jsou spíše předkládáním a načrtnutím problému (Osvaldová) nebo filosoficko-společenskou úvahou (Kotrba). To sice činí celkový názorový a zkušenostní obraz předkládaný publikací pestřejším, na druhé straně však tento fakt částečně ztěžuje ucelené vnímání knihy.

Co se týče témat, věnují se eseje jak problémům často v souvislosti s českými médií citovaným (koncentrace vlastnictví, bulvarizace, rostoucí konzumace internetu mládeží, postavení etických kodexů apod.), tak námětům „vzácnějším“ – například roli médií v kultuře, zavádění inovací nebo konkrétním způsobům unifikace obsahu. Některé pasáže textů se prolínají, a to jak názorově, tak tematicky – o průkopnické roli časopisu Týden v podobě vydání prvního etického kodexu mezi českými tištěnými médií například hovoří Moravec i Köppl. Ve většině případů to však není na škodu a bylo to pravděpodobně také záměrem

Heriana, který v úvodu knihy uvedl: „Proto byli jako autoři osloveni redaktoři, publicisté i mediální teoretici. Jejich pohledy se vzájemně doplňují, podporují či relativizují.“ (s. 7) Zmíněná relativizace se projevuje třeba v pohledu na internetový vyhledávač Google – zatímco Kotrba jeho provozovatele kritizuje za spolupráci s americkou vládou, souhlas s pozměňováním obsahů webových stránek a „mizení minulosti“ (s. 130–131), v závěrečném rozhovoru o něm Herian a autor rozhovoru Josef Beránek hovoří jako o klasickém příkladu kvalitního vyhledávače. (s. 138)

Velkým přínosem publikace je fakt, že přes stručnost příspěvků se jejich autorům obvykle podařilo nastolované problémy výstižně a srozumitelně pojmenovat. O fenoménu bulvarizace bylo například napsáno mnoho statí a článků, přesnější vymezení tohoto pojmu se však objevuje pouze zřídka. Šmíd jej ve své eseji definoval velmi dobře: „Jednou z hlavních výtek poslední doby je bulvarizace, která se v médiích projevuje preferováním jednoduchých, dramatických a konfliktních témat, jako jsou nehody, katastrofy, skandály, které mají šanci zaujmout masové publikum. Za bulvarizaci se pokládá rovněž upřednostňování emocionálních prvků zpráv o událostech před jejich racionálním popisem a vysvětlením.“ (s. 30) Většina autorů svůj text doplnila stručným několikabodovým přehledem, který zvolenou tematiku činí přehlednější – Moravec takto shrnul hlavní etické problémy, Stibral pravidla uplatňovaná na českém trhu při obchodování s digitálními daty, Köpplová změny, které proběhly v devadesátých letech minulého století ve struktuře časopisů.

Dalším společným znakem většiny textů je širší uchopení témat v porovnání s názvem publikace, a to jak z hlediska času, tak i prostoru. Eseje se neomezují pouze na posledních deset let vývoje médií v České republice, což je celkem pocho-

pitelné – není možné vytrhnout poslední dekádu z kontextu předchozího vývoje a analyzovat ji jako samostatný celek. Pro rozšíření záběru o několik dalších let do minulosti existují i další důvody. Autoři textů působí v české (resp. československé) mediální krajině již řadu let a jejich zkušenosti s fungováním médií obvykle sahají hluboko do minulého režimu. Srovnání současného vývoje a předlistopadové situace se přímo nabízí, rok 1989 je navíc mnohem vhodnějším mezníkem než rok 1995. Proto se však lze ptát, proč se kniha jmenuje tak, jak se jmenuje, když tomu její obsah neodpovídá. Odpověď je zřejmá a je trochu škoda, že název související s desátým výročím založení NIT byl nadřazen realitě médií. Svě „ale“ má i jinak chvályhodná snaha o zařazení vývoje českých médií do širšího evropského kontextu – někteří autoři (například Stibral a Köppl) se v tomto ohledu nechali moc unést a jejich texty se tuzemskými médií zabývají příliš málo.

Jak se tedy česká média v posledních deseti až patnácti letech podle autorů esejí vyvíjela? Obecně lze říci, že se tito autoři shodují na třech hlavních etapách: 1) Fáze přerodu (a také tápání), která proběhla na počátku devadesátých let. Docházelo k odstátňování médií a definování jejich nových funkcí ve společnosti. Některé aspekty nových trendů – podle Jiráka například tendování ke komodifikaci médií a komercializaci jejich produktů – se však začaly projevovat už koncem let osmdesátých. 2) Přejímaná fáze – snaha o stabilizaci a modernizaci, přejímání západních vzorů, zavádění nových technologií, počátky etablování současné podoby mediálního trhu. 3) Fáze stabilizace a pochybností – osvojení přejatých vzorů, v oblasti vlastnictví médií už jen minimum změn, zároveň však také vystřízlivění z euforie a zahájení diskuzí nad problémy, které se vytvořily během předchozích dvou fází. I vydání publikace

*10 let v českých médiích* lze považovat za projev posledně zmíněné tendence. Příznačné ovšem je, že názory na jednotlivé problémy se i mezi odbornou veřejností liší, protože zdaleka nejde o záležitosti černobílé. Jirák například v souvislosti s komercializací médií hovoří o tom, že „česká média se komodifikovala a komercializovala rychleji a hlouběji než ve společnostech, kde existovaly kvalitní denní listy, kde vysílání mělo tradici služby veřejnosti a kde byly tradiční liberálně-demokratické nároky na média hlouběji zažitě. Výsledkem je, že česká média se stala téměř jakousi laboratoří komercializace.“ (s. 20) Tento trend podle Jiráka nedokáže výrazněji brzdit ani veřejnoprávní média. Šmíd naproti tomu mimo jiné konstatuje, že „tytéž tituly a tatáž média však dnes nabízejí mnohem širší rozsah témat a hlavně v mnohem atraktivnějším balení“. (s. 26) Na jiném místě ale i u něj převažuje kritický tón – hovoří o nevhodném konstruování „virtuálních mediálních realit“ a o nedostatečném vzdělání řady českých novinářů. V závěru eseje však Šmíd zaujímá opět optimistické stanovisko: „Přes všechny výhrady k současnému stavu českých médií nelze přehlédnout jednu důležitou věc. Ač nedokonalá, chybná, povrchní, nepřesná i zkreslující, také česká média v zásadě plní svoji funkci užitečného prostředníka, jenž zajišťuje svobodný tok zpráv a informací, mezi nimiž jsou i takové, které jsou pro demokratickou společnost životně důležité.“ (s. 30–31)

Charakteristickým rysem českého mediálního prostředí tak je nejednoznačnost jeho vývoje, resp. nemožnost tento vývoj jednoznačně zhodnotit. Vývojové tendence českých médií lze nahlížet z mnoha úhlů, přičemž pohled na tentýž problém skrze různá kritéria může přinést velmi rozdílný výsledek. Toto zjištění pochopitelně není nijak překvapivé, zajímavé však je, že k dvojznačnému hodno-

cení dochází i v rámci jednotlivých esejí. Köpplová hovoří o fatální závislosti časopisecké produkce na reklamě a inzercích, zároveň však konstatuje, že existuje početná skupina čtenářů, která je pozoruhodně rezistentní vůči vývojovému trendu a hledá zdroje informací jinak. (s. 89) Osvaldová tvrdí, že v redakcích českých médií nejvyšší a nejprestižnější místa obsazují takřka výhradně muži (s. 97), současně však uvádí, že existuje mnoho skvělých novinářek s volným polem k vyjadřování a že pozice mezi muži a ženami se postupně vyrovnávají. (s. 99) Sak konstatuje, že „využívání internetu je v České republice srovnatelné s rozsahem využívání v jiných vyspělých zemích“. (s. 112) Zároveň ale varuje před sociálním zráním dětí a mládeže ve virtuální realitě a kyberprostoru – společnost podle něj nedokáže zajistit evolučně pozitivní působení médií a digitalizace životního pole destruuje historickou civilizační kontinuitu. (s. 115)

Tímto krátkým přehledem ambivalentních zjištění a názorů se dostáváme k tomu, čím je publikace *10 let v českých médiích* nejprínosnější. Nejde o to, že texty jsou faktograficky nasycené a že jejich autoři dokáží nejen dobře popisovat, ale především logicky argumentovat – to u odborníků v oboru můžeme považovat za standard. Důležité je, že pestrost pohledů, zkušeností, názorů a multidisciplinární záběr knihy otevírají další náměty k diskusi a přispívají k nalézání nových způsobů, jimiž můžeme o médiích přemýšlet. Je pouze škoda, že spektrum oslovených autorů je institucionálně a geograficky poměrně úzké – drtivá většina z nich je spjata s Karlovou univerzitou a Prahou, zatímco ostatní regiony i odborná pracoviště kniha prakticky nereflektuje. Minimum prostoru je také věnováno některým tématům, která jsou pro mladou českou mediální krajinu významná – například úrovni regionálních médií nebo vzdělávání žurnalistů.

## Skrytá poselství Viktora Farkase

Kateřina Gillárová

**Viktor Farkas: *Lži za války a v míru. Tajná moc tvůrců veřejného mínění.*** Praha: Mladá fronta, 2006. 272 s.

Mediální gramotnost společně s mediální výchovou, termíny běžně užívané v zemích s delší tradicí mediálních studií, se jen stěží dostávají do povědomí české společnosti. Mediální vědci tudíž vítají každou publikaci, která se této problematice seriózně věnuje. Tak by tomu mohlo být i v případě loni vydané knihy Viktora Farkase *Lži za války a v míru* (s podtitulem *Tajná moc tvůrců veřejného mínění*). Vydavatelé ji totiž v anotaci popisují jako nástroj, který by měl čtenářům pomoci v kritickém přístupu k veřejně předkládaným sdělením.

Farkas (narozen 1945) – rakouský novinář, autor a překladatel „záhadologické“ literatury (např. *Nové nevysvětlitelné fenomény*, 2006) – si vytkl za cíl odhalit skrytou procesuální rovinu tvorby veřejného mínění, a to zejména roli činitelů, kteří do určité míry disponují vlivem na konečnou podobu mediálních obsahů. Obecné mechanismy fungování politické a mediální manipulace se rozhodl ukázat na několika konkrétních událostech z minulosti.

Farkas sice nabízí text, který by se zájmu mediálních studií neměl vyhnout, ale ve zcela jiné roli, než jakou ji vydavatelé na předšádce připisují. Kniha nejen že z formálního hlediska odporuje základním předpokladům důvěryhodného faktografického textu, ale je dokonce ukázkovým příkladem publikace, která by v hodinách mediální výchovy mohla sloužit jako názorný příklad textu podsouvajícího sdělení záměrně zkreslené autorem.

Kniha je strukturována do tří oddílů. Začíná popisem teoretických a historických

východisek manipulace v kapitole nazvané „Tajní svůdcové“. Pokračuje textem nazvaným „Planeta opic“, kde autor zmiňuje určité charakteristiky soudobé americké společnosti. V kapitole „Informační válka – válečná desinformace“ se potom detailněji věnuje propagandistickému rozměru válek na konci minulého a začátku tohoto století.

Farkas v úvodu teoreticky ukotvuje pojem manipulace a podtrhuje jeho neutralitu ve významu přirozené metody přístupu ke vnějšímu světu. Jmenuje tzv. „otce překrucování“ – osobnosti, které v dějinách manipulace veřejným míněním sehrály zásadní roli. Radí mezi ně například Sigmunda Freuda a novináře Edwarda Louise Bernayse, autora knihy *Propaganda* (1928). Koncepce těchto myslitelů Farkas považuje za východiska techniky, prostřednictvím které může PR či reklama dosáhnout úspěšně svého cíle.

Jedním z kritérií úspěchu je dle Farkase *forma* jazyka, která je ve sdělení použita. Zdůrazňuje sílu obrazu a obrazných vyjádření a nabízí svoji typologii forem jazyka. „Jazyk srdce“ pro něj představuje básnický diskurz, který je primárně definován svojí emocionalitou. Za „jazyk překrucování“ pokládá úmyslné manipulování s významy slov, jakým je např. politická korektnost. „Útočný jazyk“ jsou vyjádření, která používáme, když chceme vzbudit zájem o nějaké téma. Vzrůstající tendenci používat anglicismy potom označuje jako „jazyk zblbnutí“.

Tento pokus o kategorizování jazyka je příznačný neduhu celé publikace – zjednodušení a jednostrannost. Autor nepřináší typologii, která by byla podložená racionálními argumenty a univerzálně použitelná pro strukturování námi zažívané reality. Naopak velmi nesystematickým způsobem definuje druhy jazyků v souladu se svojí představou vepsaného čtenáře. Samotná označení jednotlivých kategorií zářeží svou lacinou hodnotovou zabarveností.

Farkas uzavírá celý úvodní oddíl rozsáhlým soupisem kvalit, které odpovídají zmanipulovaným textům. Tato tzv. „dábelská příkázání účinné propagandy“ si vypůjčil od nejmenovaného *cynika z branže* (s. 102–105). Identita autora prostředku, který má čtenářům pomoci v rozkrývání propagandy, zůstává utajena.

Prostřední část knihy je uvozena výčtem příkladů současného devalvování jazyka a jeho výrazových prostředků na různých úrovních společnosti, a to s důrazem na jazyk používaný v médiích. Farkas zastává názor některých badatelů, že jazyk koreluje s mozkovou kapacitou. V souladu s tímto pohledem naznačuje úpadek vzdělanosti, jímž se soudobá společnost vyznačuje. Prezentuje to na konkrétním příkladu USA – statistikou poklesu gramotnosti či soudními líčeními, která se z hlediska zdravého rozumu jeví jako nesmyslná. Pro daná data ovšem autor neposkytuje ani pramen, ani srovnání s mírou analfabetismu v jiných zemích. Můžeme se tedy jen dohadovat, proč Farkas použil jako vzor Spojené státy.

Autor pokračuje výpisem určitých historických, ale i soudobých událostí (například vzpoura na lodi *Bounty*, zinscenované osvobození Jessicy Lynchové z iráckého zajetí či vražda prezidenta Johna Fitzgeralda Kennedyho), které označuje za zmanipulované. Prostřednictvím nespécifikovaného nástroje potom odkrývá jejich *pravou* interpretaci. Farkas nám tak vzhledem k tomu, že se nejedná o metodologicky zakotvený přístup, předkládá svůj subjektivní výklad, aniž by na tento relativismus alespoň upozornil. Slova *pravda* tu využívá naprosto neproblematicky.

Od jednorázových kauz se Farkas dostává k dynamičtějším a dlouhodobějším událostem – válečným konfliktům. Obširněji se zabývá propagandou 1. světové války, a to v souvislosti s americkou *Committee on Public Information* (CPI). Farkas CPI popisuje jako orgán propagandy, jež nechal prezident Woodrow Wilson sestavit z předních

odborníků na PR, ekonomii, média a umění včele s Bernaysem, aby získal potřebný souhlas tehdy velmi pacifisticky naladěné veřejnosti.

CPI disponovala velmi sofistikovaným propagandistickým aparátem – vedle cenzury informačních médií formovala veřejné mínění i prostřednictvím uměleckých obsahů, např. filmy, eseje, povídkami, komiksy, karetními hrami apod. Farkas v této komplexitě spatřuje příčinu úspěchu propagandy CPI.

Vedle toho Farkas samozřejmě zdůrazňuje i obsah a připomíná slogan CPI „Míř na srdce, nemiř na rozum“ (s. 167), který vystihuje emotivní podstatu propagandistických hesel. Podle autora byla CPI a její následovníci aktivní po celé minulé století. V souvislosti s tím označuje *Hlas Ameriky*, *Rádio Svobodná Evropa* či *Radio Liberty* jako propagandistické vysílače US Information Agency (následovník CPI), resp. CIA.

Farkas pokládá *Bernaysovou* válečnou propagandu prvního velkého konfliktu 20. století za výchozí bod pro všechny další války, kde mocenské síly potřebovaly veřejné mínění zformovat dle svých záměrů. Podrobněji se mediální persuasivní komunikací definovanou politickými zájmy zabývá v případě války v Perském zálivu, Kosovu či Iráku. Na těchto příkladech potom ilustruje různé techniky propagandy, jako je „nactiutrhání“ v případě 1. světové války či „countergang“ (přenechání prvního výstřelu protivníkovi) ve válce ve Vietnamu atd.

Knihu uzavírá jakousi analýzou ekonomických příčin nedávných konfliktů, za kterými stojí Spojené státy americké. Poukazuje na mytickou povahu obrazu USA jako hospodářské velmoci. Naopak na základě určitých statistických dat tvrdí, že ekonomika USA již klesla natolik, že se nachází na úrovni bankrotu. Farkas nám ovšem nedává šanci zjistit o této ekonomické situaci více detailů, jelikož neudává zdroj výzkumu, ani kontext jeho realizace. Nekonkrétním odkazem na „nepřízpůsobivé

analytiky“ Farkas uvádí (s. 196), že příslušná pozice USA jako ekonomického gigantu vyplývá z monopolní role amerického dolaru jako rezervního platidla. Prostřednictvím dolarového monopolu USA kontroluje globální finanční systém, a tak saturuje potřeby svého hospodářství.

Takto interpretovanou globální hospodářskou situaci a roli USA potom Farkas používá k označení příčin stávajících válečných konfliktů. Zcela jednoduše konstatuje, že země, které jsou v rétorice vládnoucích představitelů USA označovány za nepřítel, jsou právě oněmi vzbouřenci, kteří již nadále nechtějí respektovat nadvládu amerického dolaru. Prostřednictvím propagandistických metod a smyšlených argumentů je vládnoucí garnitura USA označila jako státy „osy zla“ a za těchto podmínek pak mohla „oprávněně“ rozpoutat válečný konflikt...

Úvodní předpoklad, že by publikace *Lži za války a v míru* mohla podporovat aktivní a nezávislé zapojení jednotlivce do mediální komunikace, a to jak v roli příjemce, tak v roli tvůrce mediálního sdělení, se nenaplnuje. Kniha sice přináší určitý pohled do zákulisí „tvorby veřejného mínění“, problém je ale právě v onom druhu pohledu, který je dalece vzdálen ideálnímu ideologicky nezatíženému vědeckému přístupu.

Obecně můžeme textu vytknout nejasnou strukturu, neadekvátní terminologii a ignorování citačních zvyklostí. Kniha příliš neumožňuje konzistentní sledování jedné myšlenky, jelikož autor často mění témata. Ve Farkasově slovní zásobě bychom navíc marně hledali terminologii mediálních věd – Farkas naopak používá slovních obrátů, které jsou standardní vyjadřovací výbavou autorů bulvarizujících a senzacechtivých textů. Publikace postrádá základní náležitosti faktografického textu, jakými je například odkazování na informační prameny. Autor se poměrně často odvolává na nejmenované aktéry událostí (jak individua, tak instituce) a u informací faktického rázu zcela opomíjí upřesnit jejich zdroj.

Inklinuje také k zobrazování událostí tak, jak jsou obecně známé, aniž by je doprovodil zdrojovým kontextem. Farkas ovšem rád odkazuje na své další knihy – a to formou řečnických figur typu „čtenáři mých knížek už přece znají...“ (s. 183). Tímto intimizujícím přístupem se pravděpodobně obrací k fanouškům jeho předchozích literárních *záhadologických* počinů. Text je tedy, shrneme-li řečené, spíše sumářem „dojmologii“, poznatků a domněnek, jejichž původ zůstává většinou zastřený, než formálně odborným a na argumentech vystavěným textem či kvalitní popularizační knihou.

Farkas navíc, jak je snad i popisu samotného obsahu knihy patrné, seznamuje čtenáře s dlouhou škálou politicky motivovaných kampaní – ani jednu z nich ale nepodrobuje hlubší analýze, jakou by si takto účelově profilovaná publikace nárokovala. Popis propagandistických technik představují ve Farkasově podání informace o jejich uživatelích a jejich motivech. Detailnější popis dynamiky jednotlivých kampaní ovšem chybí. V případě událostí z předminulého století bychom to s přihlédnutím k případnému nedostatku primárních pramenů ještě mohli chápat, ale například u války v Zálivu je absence rozboru mediálních obsahů zcela zarážející.

Přestože ovšem širší a zdroji podložený argumentativní podklad téměř úplně chybí, autorovi to nebrání v rychlých a snadných generalizacích. Farkas například zprávu o mrtvých černých dělnících v Jižní Africe za apartheidu interpretuje jako sdělení záměrně deformované novináři, jejichž cílem bylo „tuto sice rasistickou, ale pevně vedenou zemi destabilizovat, aby se uvolnil přístup k jejím surovinám“ – aniž by ovšem upřesnil, v jakém periodiku a kdy byla informace zveřejněna a kdo byl jejím autorem, (str. 59).

Další nedostatek představuje výklad propagandy omezené na Spojené státy americké. Autor sice načrtne obrysy techniky propagandy, ale činí to tak, jako by existovala

pouze jedna propaganda, a to ta americká. (Proč například v pasáži o prvních projevech propagandy chybí v dějinách propagandy vcelku zásadní postava Napoleona Bonaparta?!)

Tento popis navíc není hodnotově neutrální. Jen pouhým čtením je nám jasné, že autorův postoj k USA není nikterak kladný. Až příliš často Farkasovy popisy navozují záporné představy o Spojených státech. Farkas nás nechává nahlédnout na společnost, která je tvořena výhradně manipulovanými a jejich manipulátory, přičemž manipulátory jsou Spojené státy americké a manipulovanými jsou všichni ostatní.

Farkasova kniha, jež mohla přispět k popularizaci mediálněvědního oboru mezi širokou veřejností a být pomůckou při rozvíjení komunikačních kompetencí odpovídajících pojmu mediální gramotnosti, se zkrátka řadí spíše k textům, které by mohly v rámci mediální výchovy sloužit naopak jako příklad ideologicky zatíženého textu. Nejenže nás tato publikace zákulisím mocensky zmanipulovaných sdělení řádně neprovede, ale dokonce nám pod maskou „pravdivosti“ nabízí jen další představení napsané podle scénáře ďábelských příkázání účinné propagandy, které sama kritizuje.

## Vždycky je tu ještě nějaká příručka...

Barbora Osvaldová

**Rádce pro začínající spisovatele, novináře a překladatele. 2006/2007.** Praha: Nakladatelství Mezera s. r. o., 2006.

Úvodem musím přiznat, že jsem v konfliktu zájmů. *Redakce Rádce pro začínající spisovatele, novináře a překladatele* mne totiž prostřednictvím Syndikátu novinářů České republiky oslovila, zda bych do vydání

na rok 2007 nenapsala také příspěvek. To jsem ještě publikaci neznala, a tak jsem požádala o výtisk. Následující text není ani tak recenze, jako sumarizace důvodů, proč jsem odmítla do brožury něco napsat.

Publikace sama sebe představuje jako „užitečnou příručku pro všechny ty, kteří tápou a nevědí, jak postupovat, když chtějí a) vydat knihu, b) psát do novin/časopisů, c) stát se překladateli/tlumočníky“. Podle toho je příručka rozdělena na tři části.

V předmluvě se říká, že tato „ročenska je určena široké laické i odborné veřejnosti“, ale zároveň také, že „cílem Rádce není poskytnout návod, jak dobře psát knihy a novinové články, nebo jak překládat. Má být užitečným průvodcem v praxi, který vychází z toho, že dotyčný zájemce o tato povolání už dobře psát a překládat umí!“

Co takovému člověku publikace radí?

Spisovatelům, aby se přesvědčili, že píšou opravdu dobře. To zjistí tak, že ukázkou pošlou na některý ze serverů zasvěcených literatuře. Podle ohlasů, které text vzbudí, se o jeho kvalitě dovědí něco navíc. Ještě lepší je, když si adepti založí své vlastní webové stránky. Krom toho by se měli přihlásit do nějaké literární soutěže, část svého pokusu někde publikovat, nechat ho prověřit časem a poslat ho tomu správnému nakladatelství. Dílo je třeba nabídnout, jak se sluší a patří. Přes veškeré výhrady, které vyslovím dál, tuhle pasáž považuju za cennou – uvádí totiž, jak má rukopis (strojopis, počítačopis) vypadat. Všichni ti, kdo měli co do činění s autorskými texty, vědí, že někdy odradí už formální stránka – umolousaný, bílou vodou zapaťlaný, špatně čitelný, podřádkovaný nebo přeřádkovaný papír, plný opravených a někdy i neopravených překlepů, nenaplnuje editora žádnou radostí a dá mu velké přemáhání, než se pustí do čtení.

A protože se předpokládá, že začínající autor bude úspěšný, dozví se v *Rádci* také, jak uzavřít smlouvu s nakladatelstvím nebo si knihu vydat sám. Přílohou kapitoly

„Pro začínající spisovatele“ pak jsou informace o tiskárnách a databáze nakladatelství a přehledy literárních a jiných soutěží pro psavce a knižních veletrhů.

Suma sumárum na cca třináct stran řekněme autorských textů, třicet tři stránek různých informací, které lze nalézt na internetu. Zásluha redaktorů: shromáždění a sumarizace. Proč nejsou nakladatelství v abecedním pořádku, netuším.

Novinářům v kapitole „Pro začínající novináře“ Rádce doporučuje: „Studujte a pište, pište, pište.“ A také upozorňuje, že je dobré vyznat se v žánrech, být disciplinovaný a zachovávat slušnost a dobré vychování. A má pochopitelně pravdu. Když někdy vidím, jak různí redaktori, a to nikoli bulvárních médií, nahánějí lidi s otázkou „Právě jste přišel o všechno, jaké máte pocity?“, srdce ve mně sténá, jak by řekl trubadúr Raimbaut de Vaqueiras v překladu Emanuela Frynty. V pasáži „Jak dál“ lze také pár vět ocenit – především ty, že redakce bude s materiálem dál pracovat, bude ho redigovat a tvůrce se musí připravit na eventuální zásahy. I když na druhé straně chápu rozhořčení některých autorů, protože v mnoha redakcích jako editoři pracují postavy poněkud nedovzdělané, které nerozlišují televizi veřejné služby od televize státní a informace nejenže neověřují ze dvou nezávislých zdrojů, ale neověřují je vůbec.

Závěrem této pasáže se tedy dovídáme, že příručka je zaměřená na publicistiku – se zpravodajstvím autoři nejspíš nepočítají. Není to tak divné. Kdo by se chtěl profilovat jako neznámý zpravodaj? Jako doplněk této kapitoly dodává publikace Etický kodex novináře, Deklaraci principů novinářského chování a také Sedmero práv novináře. (Právě proti zařazení Sedmera práv novináře mezi materiály na webu Syndikátu novinářů ČR jsem protestovala, protože je to typická sociálnědemokratická doktrína, ale nikdo mne neposlouchal. Bohužel přesto na webu Syndikátu nakonec visí a každý si

ho může stáhnout a zařadit do své příručky.) Když to tedy sečteme: nějakého autorského textu je sedm stran a ostatní je dvacet jedna stránek z internetu a podobných zdrojů.

V kapitole „Pro začínající překladatele“ jsou návody ještě stručnější – obsahují jedenáct stran. Ale protože je příručka zaměřená jak na české, tak slovenské autory, doplňky dodané redakcí jsou hojné, třicet jedna stran: Soutěže a ceny pro překladatele, Jak získat statut soudního tlumočnicka, Ako sa stať súdnym prekladateľom a tlmočnikom, aktuální databáze překladatelských agentur v ČR a SR, které mají zájem o spolupráci s novými talenty.

Budu se snažit být maximálně korektní. Na příručce oceňuju, že z internetu a dalších zdrojů vydobyla maximum. Líto je mi děvčat a chlapců a jejich rodičů, kteří vydali 195 korun českých a 298 korun slovenských, aby konečně pochopili, jak dál. Nedověděli se ani, kdo jsou autoři oněch dobrých rad. Vždycky, když adepti vysokoškolského vzdělání uvádějí podobné příručky, kurzy vedené tzv. tutori a dalšími tzv. odborníky a nechápou, jak to že nejsou k vysokoškolskému vzdělání přijati, chce se mi plakat. Zaplatili si, přečetli dostupné materiály a vysoká škola je nechce? Mám říkat slovo talent? Mám říkat slova individuálně přečíst literaturu a pak ji vyložit? Ne jen opakovat naučené fráze příruček? Mám říkat, že příručky „jak se dostat na vysokou školu“ jen páčí peníze z kapes rodičů? A že je příruček čím dál víc? A že nenahradí opravdový prožitek, včetně odmítnutí autorů, kteří mají skutečný zájem, takový, aby to příště, bohatší o praxi, zkusili znovu? Ale jak jsem napsala úvodem. Jsem v konfliktu zájmů.