

Problém interpretácie: pohľad na médiá v perspektíve semiotiky Umberta Eca.

Michaela Fišerová

Umberto Eco: *Teorie sémiotiky*. Brno: Janáčkova akademie múzických umění, 2004.

Umberto Eco: *Meze interpretace*. Praha: Karolinum, 2005.

Mohlo by sa zdať, že vďaka prekladom je u nás tvorba Umberta Eca dostatočne známa, že ju už netreba zvlášť predstavovať. Ak vezmeme do úvahy početných českých a slovenských čitateľov jeho románov, azda by sa dalo i súhlasiť. Lenže okrem Eca spisovateľa existuje aj Eco teoretik – semiotik, estetik, medievalista – ktorému u nás vyšli v preklade len niektoré práce. Situácia Eca teoretika sa však postupne zlepšuje. Svedčí o tom i skutočnosť, že v českom preklade nedávno vyšli dve z jeho elementárnych odborných prác: v roku 2004 *Teorie sémiotiky* a o rok neskôr *Meze interpretace*.

Oba tieto preklady k nám prichádzajú s oneskorením: vzhľadom na vročenie prvého vydania je časový posun výrazný najmä v prípade *Teorie sémiotiky*, ktorá pôvodne vyšla v roku 1976, a na ktorej preklad sa čakalo až 28 rokov. Kvalita terminologicky náročného prekladu týchto Ecoových starších prác dlhé čakanie do istej miery vyna-
hrádza.

Preklad kníh *Teorie sémiotiky* a *Meze interpretace* je o to vitanejší, že obe práce sú v danom odbore dôležitými referenčnými monografiami. Až minuciózne prehľadným a uceleným spôsobom prinášajú Eco ambiciózny projekt teórie všeobecnej semiotiky, ktorá v jeho podaní vystupuje z tieňa Saussurovej lingvistiky, Rortyho pragmatizmu i Derridovej dekonštrukcie,

a ktorá napokon opúšťa i líniu svojej pôvodnej inšpirácie, semiotiky CH. S. Peircea, aby jej hranice posunula inam.

Znamenat' a komunikovat'

Teorie sémiotiky bola v dobe svojho vzniku priekopníckym dielom: Eco v nej predstavil systematicky prepracovanú revíziu dovtedy zásadných semiotických prác, na základe ktorých vymedzil a formuloval svoju teóriu všeobecnej semiotiky. Podľa vlastných slov koncipoval tento projekt ako vedu skúmajúcu teoretickú možnosť a sociálnu funkciu všetkých javov signifikácie a komunikácie.

Práca je rozvrhnutá do štyroch kapitol. Ústrednou témou prvej, „Signifikace a komunikace“, je rozlíšenie kategórií signifikácie (založenej na konvenčnom významovom systéme) a komunikácie (založenej na používaní znakov). Podľa Eca sú dané kategórie v jasnom hierarchickom vzťahu: na rozdiel od aktu komunikácie, „signifikačný systém je autonómni sémiotický konštrukt, jehož abstraktní modus existence je nezávislý na jakémkoliv možném komunikatívnom aktu, ktorý umožňuje.“ (Eco 2004: 16) Týmto rozdielom Eco vysvetľuje rozlíšenie semiotiky signifikácie, vyžadujúcej „teóriu kódov“, a semiotiky komunikácie, vyžadujúcej „teóriu znakovkej produkcie“. ¹ Druhá kapitola, „Teorie kódu“, pojednáva predovšetkým o prvej zo spomenutých teórií. Eco v nej rozlišuje pojmy „znak“ a „znaková funkcia“. Znaková funkcia vzniká, keď dva funkčív (výraz a obsah) vstúpia do vzájomnej korelácie. Rovnaký funkčív

1 Eco v súvislosti s týmto dvojakým teoretickým záberom upozorňuje, že tu nejde o rozdiel, ktorý robia iné koncepcie semiotiky medzi langue a parole (F. Saussure), kompetenciou a performanciou (N. Chomsky), či syntaktikou a pragmatikou (Ch. Morris). Eco navrhuje sémantiku, ktorá bude riešiť i problémy, spadajúce do pragmatiky: interaktivitu, vývoj kódov, bežný spôsob používania jazyka a pod. V semiotikou študovaných procesoch komunikácie – ako sú formalizované jazyky, lekárska semiotika, rétorika, vizuálna, estetická a masová komunikácia, kinezika a proxemika, tajné a hudobné kódy – sú totiž rovnako prítomné oba aspekty.

však môže vstupovať aj do inej korelácie, a takto spôsobiť novú znakovú funkciu, čo Eca vedie k tomuto konštatovaniu: „není pravda, že kód organizuje znak, správnejší je říci, že kódy poskytují pravidla, která generují znaky jako konkrétní události v komunikačním styku. Proto se klasické pojetí znaku rozkládá do velmi složité sítě měnicích se vztahů“. (Eco 2004: 62) Tretia kapitola, „Teorie znakové produkce“, je zo všetkých najrozsiahlejšia. Eco sa v nej sústredil na problém používania znakov v praxi. Na rozdiel od Peircea mu nejde o zostavenie typológie znakov: ide mu o klasifikáciu spôsobov tvorby znakových funkcií a o obsiahnutie takých znakových funkcií (popri gramaticky izolovaných znakových funkciách), u ktorých nemožno izolovať znaky ako gramatické jednotky. Túto Ecovu iniciatívu možno chápať ako odmietnutie štrukturalistického prístupu k obrazu, a tiež ako pokus o revíziu Peirceovej koncepcie ikonu – znaku založeného na vzťahu „prirodzenej“ podobnosti. Posledná kapitola, „Problematika subjektu v sémiotice“, je prekvapujúco krátka: v porovnaní s predchádzajúcou – 173 stranovou – má len 4 strany. Eco svoju stručnosť odôvodňuje nemožnosťou definovať individuálne hmotné subjekty. V jeho verzii semiotiky je subjekt, vykonávajúci sémiotický akt, „historickým a sociálnym výsledkom segmentace světa, který činí zkoumání sémantického prostoru dostupným“. (Eco 2004: 349)

Ecova verzia semiotiky

Teória semiotiky, ktorú Eco predstavil vo svojej rovnomennej publikácii, je okrem iného známa svojou nezávislosťou od štrukturalizmu. Štrukturalizmus – v zastúpení lingvistiky F. Saussura, semiológie raného R. Barthesa, či štrukturalnej antropológie C. Léviho-Straussa – je z Ecovho pohľadu veľmi statickým semiotickým prístupom, redukujúcim jazyk na systém s nemennou diadickou artikuláciou. Ide o koncepciu vystavanú „na radě bohužel dogmatických

tvrzení“. (Eco 2004: 260) Keďže Eco nesúhlasí s tézou, že štruktúra týchto prepojení je založená na skrytých prirodzených štruktúrach ľudskej mysle, navrhuje dištancovať sa od štrukturalizmu v prospech pragmatického hľadiska, príznačného aktívnejším interpretačným vkladom recipienta. Podľa Eca niektoré médiá predpokladajú zvláštny prístup. Napríklad to, čo tvrdí L. Doležal v doslove knihy *Meze interpretace* v súvislosti s recepciou literatúry – „Ecova teorie recepce není v protikladu k strukturální analýze“ (Doležal in Eco 2005: 304) –, určite neplatí pre recepciu hudby a obrazov. Podľa Eca by bolo chybou tvrdiť, že každý akt znakového systému je založený na „jazyku“, ktorý sa podobá verbálnemu jazyku.² Tento štrukturalistický predsudok sa okrem iného prejavuje aj tendenciou eliminovať inovácie: „můžeme pochopitelně předpokládat, že pravděpodobně existuje artikulační matice, která řídí každý znakový systém a všechny jeho možné artikulační transformace, nicméně tato matice nesmí být ztotožňována s jednou z jejích vnějších manifestací“. (Eco 2004: 260) Práve to ale urobil Lévi-Strauss, keď odmietol nefiguratívne maliarstvo s odôvodnením, že sa neriadi dvojakou artikuláciou. Eco upozorňuje, že Lévi-Strauss takto vyhlásil figuratívnosť v maliarstve za metajazyk, oprávnený odmietnuť každý ďalší vizuálny „jazyk“.

Po týchto podstatných výhradách asi neprekvapí, kde Eco hľadal východiská pre svoju koncepciu semiotiky: našiel ich v pravom protipóle štrukturalizmu, v triadickej koncepcii semiotiky Ch. S. Peircea, rozlišujúcej „ikon“, „index“ a „symbol“ ako tri základné typy znakov. Peirceova práca sa stala pre Eca podstatným zdrojom inšpirácie, a to i napriek tomu, že sa s ňou v určitých bodoch rozišiel.

2 Eco konštatuje: „Během šedesátých let sémiotiku ovládal nebezpečný verbocentrický dogmatizmus, pomocí něhož byla hodnota ‚jazyka‘ propůjčena systémům, které se řídí dvojí artikulací. Typickým případem tohoto omylu je diskuse Lévi-Strausse o ‚jazykových‘ vlastnostech malovaných obrazů, tonální a post-weberovské hudby.“ (Eco: 2004: 259)

Sám túto skutočnosť priznáva, keď poukazuje na rozdielnosť koncepcií na príklade prístupu k vizuálnym médiám. Eco pripomína Peircovu definíciu ikonu, podľa ktorej je znak ikonom vtedy, ak reprezentuje svoj objekt predovšetkým svojou podobnosťou. Hoci Eco vo všeobecnosti s Peirceovou definíciou súhlasí, upozorňuje, že rozhodnutie o tom, aké vlastnosti sú porovnateľné, a ktoré z nich umožňujú rozhodnúť o podobnosti predmetov, závisí od okolností, pretože je dané „kulturné či konvencionálne: človek se rozhodne dvě věci uznat za podobné tak, že vybere určité prvky jako rozhodující a dalším nevěnuje pozornost“ (Eco 2004: 223) Tvrdením, že tento výber je motivovaný a predurčený kodifikovaným systémom očakávaní, sa Eco Peirceovi podstatne vzdáva. Svoj odklon navyše demonštruje opustením Peirceovej referencie k objektom. Podľa Eca v skutočnosti nezáleží na vzťahu medzi zobrazením a jeho objektom, ale na vzťahu medzi zobrazením (výrazom) a konvenciou (obsahom): podobnosť sa týka vzťahu „medzi obrazem a obsahem, který byl napřed kulturalizován“ (Eco 2004: 232)

Je potrebné spomenúť, že i napriek tejto odlišnosti Peirceov prístup naďalej ostáva pre Eca dôležitejším než prístup štrukturalizmu: „kategorie interpretantu jde mnohem dále za kategorie denotace a konotace“ (Eco 2004: 85) Na vysvetlenie Eco pripomína, že v Peirceovej koncepcii je interpretans to, čo istí platnosť znaku – a to i v prípade absencie interpreta. Avšak na to, aby sme zistili, čo je interpretans znaku, je nutné pomenovať ho prostredníctvom iného znaku, ktorý má zase ďalší interpretans, a ten môže byť pomenovaný prostredníctvom ďalšieho znaku, až donekonečna. Takto začína proces „neobmedzenej semiózy“, ktorý je podľa Eca normálnou podmienkou signifikácie. Ale na druhej strane, ako pripomína G. R. Radford (2004), neo-hraničená cirkularita prináša riziko straty kritérií interpretovania. Peirceova semiotika

sa tomuto problému nemôže vyhnúť, lebo jeho definícia znaku už obsahuje proces neobmedzenej semiózy.³ Eco preto navrhuje inú semiotiku a inú teóriu interpretácie: takú, ktorá sa vyhne omylom štrukturalizmu a zároveň dokáže Peirceovu neobmedzenú semiózu „ohraničiť“.

Ohraničenie semiózy

Na rozdiel od *Teorie sémiotiky*, publikácia *Meze interpretace* je súborom pätnástich veľmi rôznorodých textov. Eco v nej demonštruje svoje rozmanité teoretické záujmy, ktorých rozsah siaha od semiotiky cez medievalistiku až po interpretáciu literatúry, masových médií a diel „populárnej“ kultúry. V jednej štúdii uvažuje o fikcii, v inej o interpretovaní zvierat v stredoveku, v ďalšej sa zaoberá estetikou seriálov a masových médií, aby sa vzápätí zameril na drámu, či problematiku kópií a falzikátov. Jednota riešenia daných problémov je ale v tomto prípade dôležitejšia než ich heterogénnosť; to, čo Eca zaujíma, sú kritériá interpretácie vo všeobecnosti.

Teoretický prístup, ktorý si Eco zvolil v tejto publikácii, sa podstatne líši od toho, ktorý pred rokmi predstavil vo svojej slávnej práci *Opera aperta (Otvorené dielo)*.⁴

3 Eco v tejto súvislosti cituje Peirceovu definíciu: znak je „cokoliv, co předurčuje něco jiného (jeho *interpretans*), aby odkazovalo k nějakému objektu, k němuž se samo vztahuje (svému *objektu*) stejným způsobem, přičemž *interpretans* se postupně stává znakem, a tak dále *ad infinitum*“ (Eco 2004: 83)

4 *Otvorené dielo*, jedna z prvých významných Ecových prác, bola napísaná v rokoch 1957–1962 a prvýkrát vyšla v Taliansku v roku 1962. Eco si v nej všima nový typ diel, objavujúcich sa začiatkom 20. storočia: hudobné kompozície, ktorých časti si môže interpret vyskladať sám, skulptúry meniace tvar, či informel ako druh abstraktnej maľby. Eco tieto diela charakterizuje ako „otvorené“ – nie však v zmysle kritickej kategórie, ale ako hypotetický model, označujúci jednu z tendencií v súčasnom umení. Ako také ich konfrontuje so súčasnou kultúrou a so situáciou vo vedách, ktoré priznávajú čoraz väčšiu dôležitosť náhode. V tejto súvislosti Eco zdôrazňuje aktívnu rolu interpreta a zároveň uvažuje o tom, pokiaľ až sa môže dielo „otvoriť“ bez toho, aby prestalo byť schopné komunikácie so svojim interpretom.

Sám dokonca pripúšťa, že *Meze interpretace* koncipoval ako jej protipól, ktorý mal eliminovať predchádzajúce kritické výhrady voči *Otvorenému dielu*. Medzičasom sa rôzne námietky pokúsil viackrát vyvrátiť – okrem iného aj vysvetlením v dodatku k francúzskemu vydaniu monografie: „tieto eseje sa nesnažia (ako sa tvrdilo, aby ich potom bolo možné škandalizovať) rozdeliť umelecké diela na hodnotné („otvorené“) diela a na nehodnotné, zastaralé, škaredé („uzavreté“) diela; domnievame sa, že sme povedali dosť jasne, že otvorenie, v zmysle podstatnej ambivalencie správy, je konštantou umeleckého diela, a nie je nám celkom jasné, aký zmysel by mohol mať výraz ‚uzavreté dielo‘.“⁵ (Eco 1965: 306) Aby sa Eco vyhol prípadným ďalším nedorozumeniam, hneď v úvode monografie *Meze interpretace* upozorňuje na dve hlavné skutočnosti, ktoré zakladajú jeho teóriu: jednak na to, že „uzavretým“ alebo „obmedzeným“ možno nazvať len interpretačné konanie, nikdy nie interpretované dielo, a jednak na to, že „otvorené“ čítanie, ktoré vo svojej predchádzajúcej práci podporoval, bolo vyvolané dielom, nie jeho interpretom. V tejto perspektíve Eco postuluje: otvorenosť neznamená ľubovoľnosť interpretácie, „interpretovaný text ukláda interpretum jisté hranice“ (Eco 2005: 13), čo tiež znamená, že „interpret by nemel byť oprávnený ríci, že vzkaz môže znamenať *cokoli*. Môže znamenať mnoho vecí, ale určité významy by bolo nemístne navrhovať.“ (Eco 2005: 11)

Toto úvodné konštatovanie problém hraníc interpretácie – a neobmedzenej semiózy – neuzatvára. Naopak, nastoľuje viaceré nové teoretické problémy, zväčša

5 „Ces essais n'ont pas la prétention (comme on l'a affirmé pour s'en scandaliser ensuite) de diviser les oeuvres d'art en oeuvres valables („ouvertes“) et oeuvres non valables, dépassées, laides („fermées“); nous avons dit suffisamment, nous semble-t-il, que l'ouverture, au sens d'ambigu té fondamentale du message, est une constante de l'oeuvre d'art, et nous voyons mal quel sens pourrait avoir l'expression „une oeuvre fermée.“ (Eco 1965: 306)

oscilujúce okolo otázky: Čím je vymedzená interpretácia? Bez ohľadu na to, aký uhol pohľadu na daný problém si Eco volí, zakaždým odpovedá rovnako: interpretáciu určuje vlastný význam diela, jeho významová „intencia“, ktorá nie je závislá na zámere autora. Táto intencia, okrem niektorých zrejmých riešení,⁶ ostáva pre čitateľa hádankou. Jeho iniciatíva spočíva podľa Eca práve v hadaní intencie diela.

Interpretačné dohady majú ale určité pravidlá: „nekonečná rada dohadů neznamená jakýkoli možný dohad.“ (Eco 2005: 161) Dielo, „organismus, systém vnitřních vztahů“ (Eco 2005: 161), treba totiž rešpektovať v jeho komplexnosti. Každé dielo obsahuje „malý“ svet fikcie, parazitujúci na „veľkom“ reálnom svete. Malé svety fikcie sú veľmi podobné reálnemu svetu, len sú ontologicky chudobnejšie: sú to „handicapované“ svety, umožňujúce čitateľovi sústrediť sa na konečné významové univerzum diela,⁷ na jeho intenciu. Z tohto dôvodu Eco hľadá „správnu“ mieru otvorenosti interpretácie v diele samom. Jedine „vnitřní

6 Jedným z faktorov, ktoré môžu pri textových médiách determinovať interpretáciu, je podľa Eca i „doslovný“ význam textu: „Domnívám se, že v rámci hranic daného jazyka existuje doslovný význam lexikálních položek. Jde o ten význam, který jako první uvádějí slovníky, a který by jako první uvedl obyčejný člověk, kdyby byl požádán, aby definoval, co znamená dané slovo. (...) Jakýkoli akt svobody ze strany čtenáře může přijít teprve poté, nikoli před přijetím tohoto omezení.“ (Eco 2005: 11–12)

7 K tejto problematike sa Eco vo svojich prácach opakovane vracia, aby ju preskúmal z rôznych perspektív – napríklad aj v publikácii *Šest procházek literárními lesy*, kde sa vyjadruje k textovým aj obrazovým médiám. Podobne ako svet textov, aj svet obrazov predpokladá fabuláciu: pokiaľ by divák bral do úvahy „pouze estetické prvky obrazu (jeho barvy, umění perspektivy), pak by bylo absolutně nevhodné ptát se, kolik má vesnice obyvatel. Ale pokud vstoupil do obrazu jako do fiktivního světa a představil si sám sebe, jak chodí po kopcích, proč by se nemohl sám sebe ptát, koho asi potká a najde-li malou tichou hospůdku? (...) Tohle je právě to přitažlivé na každé fikci, ať už verbální nebo vizuální. Takové dílo nás uzavírá do svého ohraničeného světa a vede nás k tomu, tak či onak, abychom ji brali vážně.“ (Eco 1997: 104)

koherence textu kontroluje jinak nekontrolovateľné interpretační driftování čtenáře.“ (Eco 2005: 161) Pokiaľ porovnáme interpretačný dohad ohľadom časti diela s dielom ako celkom, a ak sa nám na základe tohto porovnania podarí vysledovať intenciu diela a rozhodneme sa ju rešpektovať, hranice jeho malého sveta neprekročíme. Takýto „prešlap“ sa môže stať len tomu, kto sa v interpretácii angažuje primálo alebo priveľa. V prvom prípade sa mu intenciu diela nepodarí identifikovať, v tom druhom ju objavuje, ale vzápätí ju modifikuje v prospech svojej vlastnej. Ecovi v tejto perspektíve ide o rovnováhu medzi nimi, o určenie tej správnej miery.

Miera otvorenosti

Miera otvorenosti interpretácie je sama o sebe problematickým konceptom. Monografia *Meze interpretace* z roku 1990 aj zbierka prednášok *Interpretácia a nadinterpretácia*,⁸ ktorá vznikla v tom istom roku, zhodne dokazujú, že ani napriek opakovanému úsiliu vysvetliť nové koncepty na báze logických argumentov, pôsobivých príkladov a rečnickej akrobacie, sa Ecovi dosiaľ nepodarilo definitívne presvedčiť svojich oponentov.

V publikácii *Meze interpretace* Eco konfrontuje svoju vlastnú verziu semiotiky s alternatívnymi koncepciami iných autorov, aby ju voči nim vymedzil a poukázal na viac či menej zreteľné slabiny ich prístupov. Do bojového poľa teórie interpretácie vstupuje vyzbrojený definíciou aktu interpretácie: „interpretovať znamená reagovať na text sveta alebo na svet textu

produkováním ďalších textů“). (Eco 2005: 30) Pripája tvrdenie, že celé dejiny ľudstva sú sprevádzané dvoma protikladnými chápaniami interpretácie. Zatiaľ čo sa na jednej strane sa predpokladá, že interpretovať nejaké dielo znamená dostať sa až ku konkrétnemu významu, ktorý pôvodne jeho autor zamýšľal, na druhej strane sa zvykne tvrdiť, že žiadna interpretácia nemôže byť „správna“, lebo každé dielo možno interpretovať nekonečným množstvom spôsobov. Sám Eco sa však nestotožňuje s názorom ani jednej zo strán, súdiac, že „ve své čisté podobě obě tato pojetí představují případy epistemologického fanatismu“). (Eco 2005: 31)

Pochopiteľne, jeho oponenti vnímali tento postoj ako „hodenú rukavicu“. S odstupom času možno konštatovať, že Ecova provokácia bola dostatočne silná na to, aby vyvolala všeobecný rozruch a vlnu protestov vo viacerých názorových táboroch. K rozruchu okolo jeho práce nepochybne prispela i skutočnosť, že spomenuté tábory reprezentujú také authority súčasnej filozofie ako sú J. Derrida či R. Rorty. Kniha *Meze interpretace* prináša polemiku týchto dvoch autorov s konceptom „neobmedzenej semiózy“ Ch. S. Peircea,⁹ ktorá je konfrontovaná s Ecovým prístupom k problému interpretácie. Ako hlavný problém polemiky sa kladie otázka driftovania: je Peirceova „neobmedzená semióza“ ekvivalentom „dekonštruktívneho driftu“? Je Peirceov a Rortyho pragmatizmus rovnaký?

Eco na obe otázky odpovedá záporne. Hoci Peirce a Rorty kladú dôraz na použí-

8 Zatiaľ čo *Meze interpretace* ponúkajú polemickú výmenu medzi Ecom a viacerými vplyvnými postmodernistami, realizovanú cez prizmu Ecovej pozície, *Interpretácia a nadinterpretácia* (Eco 1995) približuje čitateľovi otvorenú diskusiu vo forme súboru textov prednášok, ktorá sa konala na univerzite v Cambridge v roku 1990 za účasti štyroch prizvaných postáv súčasnej humanistiky: U. Eca, pragmatika R. Rortyho, stúpenca dekonštrukcie J. Cullera a teoreticky literatúry Ch. Brooke-Roseovej.

9 Konfrontácia s Peirceom je užitočná aj pre jej príbuznosť s „hermetickým driftom“ obdobia renesancie, charakteristickým nekontrolovateľnou schopnosťou prechádzať od významu k významu: „spojiť cokolí se všim ostatním prostřednictvím labyrintické pavučiny vzájemných odkazů“. (Eco 2005: 34) Eco porovnáva súčasné teórie diftu (Derridovu dekonštrukciu a Rortyho pragmatizmus) s hermetizmom a konštatuje, že na rozdiel od hermetizmu tieto teórie postulujú neexistenciu jednotného, univerzálneho a transcendentálneho významu.

vane znakov, „pragmatizmus, o ktorom zde Rorty hovorí, není pragmatizmem Peirceovým“. (Eco 2005: 41) Kým Peirce dáva prax používania znakov do súvislosti s charakteristikou ich troch typov, Rorty neverí v existenciu ničoho, čo by bolo možné izolovať ako privilegovaný význam.¹⁰ Derridov vzťah k Peirceovi je podobný. Hoci obaja uvažujú o nekonečnej rade reprezentácií, Peirce do tejto úvahy vnáša zvyk¹¹ ako konečný logický interpretant, ktorý do rámca dekonštrukcie nezapadá.¹² Je zrejmé, že Eco sa v oboch prípadoch prikláňa na stranu Peircea, konštatujúc, že zatiaľ čo jeho vlastná teória chápe textovú stratégiu ako „systém instrukcií, jenž usiluje o to produkovať možného čtenáře, jehož profil je designován textem a uvnitř textu“ (Eco 2005: 61), prístup pragmatizmu i dekonštrukcie dáva jednoznačne prednosť voľnej iniciatíve čitateľa. Problém je podľa Eca v tom, že oba spomenuté prístupy „otvárajú“ dielo akejkolvek interpretácii bez toho, aby ho pred ňou náležite „ochránili“. Redukujú dielo na „mnohoznačný svazek beztvarych možností“ (Eco 2005: 61), aby ho napokon transformovali do podoby „pouhých stimulů interpretačního driftu“. (Eco 2005: 61)

Eco pred takýmto prístupom opakovane vystríha, a to nielen v práci *Meze interpre-*

10 Podľa Rortyho nie je nič také, čo by dovoľovalo určiť kritérium „správnosti“ interpretácie. Najlepšie spôsoby hovorenia a konania docielime paradoxne rozohrávaním rôznych slovníkov a kultúr proti sebe.

11 Zvyk je tu chápaný ako „dispozice jednat ve světě a tato možnost jednat, stejně jako rozpoznání této možnosti jako „zákona“, vyzaduje cosi, co stojí velmi blízko transcendentálnímu postoji: komunitu jakožto intersubjektivní záruku neintuitivního, ne-naivně realistického, spíše konjekturálního pojetí pravdy.“ (Eco 2005: 47)

12 Dekonštrukcia problém zvyku nerieši, lebo podľa nej je význam daný funkciou vzťahov v rámci textu alebo medzi textami. Text je podľa Derridu obmedzený kontextom, ale keďže je možné priradovať stále nové a nové kontextové možnosti, sám kontext je bez hraníc. Viac než k Peirceovi sa preto Eco prikláňa k Saussurovi, ktorého téza o arbitrárnosti označujúceho mu bola východiskom pre reflexiu nestability významov v písaní.

tace, ale najmä v monografii *Interpretácia a nadinterpretácia*. Trvá na tom, že pokiaľ „zvrátené“ využitie myšlienky nekonečnej semiózy nemá prekročiť interpretáciu diela na jeho „nadinterpretáciu“, treba ustrážiť istú „rozumnú“ mieru jej otvorenosti. V opačnom prípade sa interpretácia stáva „paranoidnou“: čitateľ, ktorý nie je schopný rozpoznať niektoré vzťahy ako náhodné, riskuje úplnú stratu orientácie. „Paranoik“ sa v texte stráca, lebo je hnaný potrebou dedukovať čo najviac. Text „nadinterpretuje“: pokúša sa odhaliť všetky možné motívy, ktoré mohli primäť autora dať nejaké dve slová dohromady, ale uniká mu celkový význam textu. Tento Eco vyhranený názor na úlohu recipienta v procese produkcie významu sa však netýka len čítania beletrie. Prezentovaný i je na príklade recepcie diel masovej komunikácie a zmien, ktorým tieto médiá v súčasnosti podliehajú.

Masová komunikácia a kultúrna zmena

Problematike masovej kultúry a komunikácie, a s nimi súvisiacich „populárnych“ médií – bulvárnych časopisov, komiksov, televíznych seriálov, gýčových predmetov a pod. – sa Eco venoval najmä v monografii *Skeptikové a těšitelé*. Jej zvláštnosťou je to, že v nej aplikoval semiotiku na oblasť estetiky i masovej komunikácie zároveň. Ako upozorňuje J. Hvorecký v recenzii tejto knihy, Eco sa k daným médiám nestavia ani moralisticky, ani idealisticky, ale pragmaticky: pýta sa, prečo sa v kultúre objavili, aká je ich funkcia, použitie. V jeho chápaní sa tvorba stáva „hrou, v ktorej autor zámerne konštruuje dielo tak, aby ponúkalo širokú pluralitu interpretačných stratégií, z ktorých si čitateľ voľne vyberá“. (Hvorecký 2006: 16) Stanovíť hranice, a v ich rámci rozhodnúť o správnosti interpretácie diela, môže podľa Eca len čitateľ v priebehu svojej recepcie.

Deklarovaním tohto prístupu k dielu dochádza k podstatnému redefinovaniu

priorít estetického skúmania. G. Genette si všimol, čo spôsobil Eco v semiotickom pohľade na estetiku: odrazu „nedefinovateľné nie je umenie, ale dielo“. ¹³ (Genette 1989: 47) Kniha *Meze interpretace*, i ďalšie Ecove práce venované interpretácii, tento postreh potvrdzujú. V dôsledku súčasného trendu „otvárania“ diel, čoraz viac založených na princípoch seriality a opakovania, sa mení i estetika, ktorá ich reflektuje. Začína sa uplatňovať nový prístup k dielu. Moderná estetika, rozoznávajúca diela tradičné a nové, originály a falzifikáty, je postupne nahrádzaná „recepčnou“ estetikou obdobia postmodernity, ktorá už nehľadá tvorivosť v jedinečnosti, ale skôr v citovaní a vo výmene vzájomných odkazov. Táto estetická prax privileguje kvality intertextovosti, ktoré sú exemplárnym spôsobom uplatňované najmä v seriáli. Eco dokonca naznačuje, že princíp opakovania, na ktorom je seriál založený, možno chápať ako jeden z emblematických prejavov súčasnej kultúry.

Treba ale zdôrazniť, že hoci Eco píše o uplatňovaní princípu opakovania v súčasných audiovizuálnych médiách – najmä vo filme a v televízii, kde sa hojne využíva retake, remake, seriál, sága, či intertextový dialóg –, nejde mu o kritiku nejakého estetického defektu. Naopak, Eco chápe repetitívnosť ako dôležitú tvorivú stratégiu, v súčasnosti často uplatňovanú za účelom ukázania viacerých súvislostí a pohľadov na zobrazenú vec. Opakovanie motívu zámerne vedie diváka k zamysleniu nad tým, čo mu pripomína. Bez výsmešného tónu na margo hroziacej komercializácie vkusu Eco poznamenáva, že táto stratégia je súčasne estetická i ekonomická. Vo veľkorozpočtových filmoch dochádza „k recyklácii postáv dřívějšího úspěšného příběhu, aby bylo možné tyto postavy znovu využít ve vyprávění o jejich dalších osudech i po skončení předcházejícího dobrodružství“. (Eco 2005: 95)

Príčinu svojej estetickej rebélie vysvetľuje sám Eco. Podľa jeho slov bolo napísanie spomínaných odborných prác, *Teorie sémiotiky* i *Mezi interpretace*, motivované ambíciou predstaviť semiotiku ako všeobecnú náuku o kultúre. Kultúra totiž realizuje transformáciu stavov sveta, je to komplexný „systém znakových systémov“ (Eco 2004: 332), ktorý svoje prejavy pomenováva a zároveň „organizuje spôsob, jakým jsou materiální pohnutky myšleny a diskutovány“. (tamtiež) Popri spomenutom systematickom aspekte ale existuje aj druhá stránka kultúry, ktorá dosiaľ bývala semiotickými koncepciami opomínaná: tvorivé inovácie, zmeny a fluktuácie významu v rámci daného signifikačného systému. ¹⁴ A práve na túto stránku sa Eco sústreďuje: keďže si kultúra môže osvojiť „jistou míru mimoreferenční nezávislosti“ (tamtiež), musí ju nová teória semiotiky rešpektovať a „analyzovat v celé své autonomii“. (tamtiež) V dôsledku toho Eco do svojej koncepcie semiotiky zahrnul aj teóriu kódových zmien, ktorá má za cieľ analyzovať „veřejnou reformulaci znakových funkcí a skryté kódové přepínání, prováděné různými rétorickými a ideologickými diskurzí“. (Eco 2004: 176)

Pre teoretickú reflexiu médií z toho vyplýva, že uplatnením Ecovej verzie semiotiky v estetike končí obdobie autority normatívnej estetiky, rozlišujúcej žánre vysokej a nízkej kultúry. Poslaním recepčnej estetiky už nie je oceňovať a odsudzovať. V jej perspektíve je prínosnejšie skúmať médiá ako základné signifikačné a komunikačné prvky kultúry, ktorých význam je daný ich pôsobením v určitom kultúrnom prostredí. Dôležitejšie než kritizovať ich nedostatočnú

¹⁴ Eco v *Teorii sémiotiky* priznáva, že zo semiotického hľadiska považuje za najzaujímavejšie „dozvědět se, v jakých civilizacích sémantické pole funguje a v jakém okamžiku začíná zanikat, aby uvolnilo prostor pro jiné sémantické pole; a jak, v téže civilizaci, mohou koexistovat dvě nebo více sémantických polí, přestože jsou v opozici, když jsou na sebe navrstveny rozdílné vzorce kultury.“ (Eco 2004: 95)

¹³ „Ce n'est pas l'art qui est indéfinissable: c'est l'oeuvre.“ (Genette 1989: 47)

estetickou úroveň je skúmať, ako sú v praxi používané, ako sú späté s jednotlivými subkultúrami, či môže zmena spôsobu ich používania indikovať komplexnejšiu kultúrnu zmenu a pod.

Eca k týmto úvahám inšpirovala práve oblasť masovej komunikácie. Upresňuje, že „studium masové komunikácie existuje ako disciplína nikoliv tehdy, když zkoumá techniku či účinky určitého žánru (detektivky nebo komiksu, písne nebo filmu) pomocí zvláštní metody zkoumání, ale tehdy, když prokáže, že všechny tyto žánry mají [...] společné znaky“ (Eco 2004: 22) Sám Eco z pozície semiotika a estetiky tieto znaky stále hľadá a nachádza. A nielen to. Problém interpretácie dokázal reflektovať zo svojej vlastnej perspektívy a ukázať, aký mnohoraký presah má tento pohľad. Pozrieť sa na problematiku médií cez prizmu teórie, obsiahnutej v jeho dielach *Teorie sémiotiky* a *Meze interpretace*, môže byť z tohto hľadiska nielen nevšednou a dôležitou, ale i obrodzujúcou teoretickou skúsenosťou.

Literatúra

- Eco, Umberto. 2004. *Teorie sémiotiky*. Brno: Janáčkova akademie múzických umění.
- Eco, Umberto. 2005. *Meze interpretace*. Praha: Karolinum.
- Eco, Umberto. 1995. *Interpretácia a nadinterpretácia*. Bratislava: Archa.
- Eco, Umberto. 1997. *Šest procházek literárními lesy*. Olomouc: Votobia.
- Eco, Umberto. 2006. *Skeptikové a těšitelé*. Praha: Svoboda.
- Eco, Umberto. 1965. *L'oeuvre ouverte*. Paris: Editions du Seuil.
- Genette, Gérard. 1989. „Une théorie de l'oeuvre d'art.“ Pp. 46–47 in *Magazine littéraire. Umberto Eco – du sémiologue au romancier*, č. 262.
- Radford, Gary P. 2004. *Eco*. Bratislava: PT.
- Doležel, Lubomír. 2005. „Několik poznámek k Ecově sémantice.“ Pp. 302–308 in *Meze interpretace*. Eco, Umberto. Praha: Karolinum.
- Hvorecký, Juraj. 2006. „Komiksy, levy a trpasličí.“ Pp. 16–17 in *Anthropos*, č. 9.

Bond a Zeman bohužel bez odkazů

Irena Reifová

Petr A. Bílek (ed.): James Bond a major Zeman. Ideologizující vzorce vyprávění. Litomyšl: Paseka, 2007; Příbram: Pistorius & Olšanská, 2007; 136 s.

Třicetidílná série s hlavní postavou kriminalisty Jana Zemana (ČST 1976, 77, 79, 80) je pravděpodobně nejvíce rozšířeným českým normalizačním seriálem. Dosavadní specializované publikace ale přispívají především ke studiu mechanismů komunistické moci a konjunkce mezi úrovněmi stranického aparátu a podmínkami tvorby v mediálních organizacích. (Viz Růžička 2005; Blažek, Cajthaml, Růžička in Kopal 2005) O signifikaci a významotvornosti v rámci zemanovského opusu neříkají existující tituly skoro nic, ostatně to ani neměly v plánu. První detailnější pohled na sémiózu seriálu *Třicet případů majora Zemana* přináší až sborník *James Bond a major Zeman: ideologizující vzorce vyprávění*. Almanach redigoval a sestavil Petr A. Bílek. Přináší osm analytických esejů na titulní témata a publikuje tak výsledky práce doktorského semináře oboru česká literatura na FF UK.

Hrdinové, prostředí, děj

Vnitřní rozpoložení knihy zřetelně ukazuje na úhel pohledu, pod nímž byly eseje psány – odkazuje k literární vědě, naratologii, archetypálním praktickým ztvárněním hrdinů (Odysseus, Oidipus, Gilgameš, Parzival...,

s. 7–8) i k jejich teoretické reflexi, k mýtu a mytizaci jakožto klíčovým projevům života s příběhy.

Celek je koncipován tak, aby pokryl zejména slavné Proppovy typy postav, tedy oba hrdiny a jejich pomocníky, ale i postavy, které zkoumané příběhy delegují do pozice zloduchů. (Propp 1999, cit. podle Lacey 2000: 51) Jednotlivé texty mají proměnlivou úroveň a pro stručnou rekapitulaci si vybereme jen ty, kterým považujeme za nesporně pozoruhodné. Jejich problematickým vlastnostem se budeme věnovat v samostatné kapitole, až po přehledu toho nejlepšího, co v podobě zobecňujících poznatků nabízejí.

Blanka Činátlová se zabývá mytickým a dandyovským aspektem Jamese Bonda, které odkazují ke dvěma způsobům uchopení agentovy tělesnosti. Všimá si toho, že britský dandy je na jednu stranu symbolem požívačnosti, ale na druhou stranu je jeho tělo – zalévané martini a hýčkané Bondgirls – jen zdánlivé. Jako mytický hrdina totiž nesmí zemřít, to jest nesmí mít tělo zranitelné. Činátlová nalézá napříč celým bondovským cyklem až virtuózní množství příkladů Bondovy odhmotněnosti: Bond nestárne, ačkoli jinak je odlišení dekád politicko-historickým podtextem případů podstatné a běh času je zdůrazněn; v zrcadlech, střepech či lesklých plochách se Bondova tvář nezobrazuje, neodráží se v nich pozorovatel, ale to, co sleduje („...zrcadlem jsou i oči milenky“, s. 18); oděv při jeho misích vezme často za své, ale kůže zůstává neporušena; Bondovo tělo je oproti tělům jeho padoušských protihráčů, nesoucích znakům znetvoření, apollónsky bezvadné atd.

Ve společném eseji se Blanka a Kamil Činátlovi věnují také detailům hrdiny Jana Zemana a studují ho z perspektivy moderního barthesovského mýtu, který je zajímavý jako „nejlepší nástroj ideologického zvratu“ (s. 51) Už proto, že kořeny moderních mýtů nevedou tak hluboko do kolektivního nevědomí jako u archaických mýtů. Moderní

mýtus podle Bartha naopak poskytuje výklad současných, to jest kapitalistických hodnot nebo postojů, a nabízí jejich rozehřešení. (Barthes 2004) Činátlovi se tedy zaměřují na narativní prvky, které se podle nich podílejí na ideologičnosti seriálu. Nacházejí řadu průníků mezi mýtem a tím, jak mýtus dovede ideologizovat.

Velmi zajímavý je rozbor vztahů v Zemanově týmu, kdy Činátlovi například přesvědčivě dokazují, že českou analogií Jamese Bonda není sám hlavní hrdina (jak se někdy povrchně zmiňuje), ale riskující a dobrodružný rozvědčík Jirka Hradec. V duchu Searlovy intencionální teorie vlastních jmen autorská dvojice také píše: „Další mýtotvorný rys, jenž napomáhá ideologické deformaci, můžeme vidět ve volbě jmen.“ (s. 53, srv. Searle 1983: 248) Příjmení hlavního hrdiny odkazuje k husitské nižší šlechtě, hrdinovi pomocníci Žitný a Hradec berou jména z žírnosti a pevnosti rodné hroudy, jména padouchů odkazují například k malověrnosti (Stejskal, Bláha) nebo referují k cizimu a tedy neznámému (zde zejména profesor Braun, deformovaná karikatura reálné osoby Václava Černého). Činátlovi dále zevrubně ukazují, jak jsou kladné a záporné postavy stereotypizovány skrze zkušenost s utrpením (hrdinové) nebo naopak přetvářkou (zloduši, např. agent Pavel Bláha dokonce podstupuje plastickou operaci). Esej analyzuje také fixní propojení sociálních skupin s připsovanými hodnotami a postoji („prostý“ lid versus buržoazie, intelektuálové, umělci, homosexuálové, sedláci, církev...).

Jiří Koten se zabývá pomocníky majora Zemana a nejnižším společným jmenovatelem, kterým narace vysvětluje jejich principiálně kladné založení. Autor za něj pokládá „sdílenou zkušenost“ a „sdílenou intenci“, jinými slovy jakési bratrství, které pochází z doby situované před začátek narace, do období protifašistického odboje a věznění v koncentračních táborech, a které se týká Zemana, Kaliny, Veselého a Hradce. Koten si všimá jakéhosi neviditelného spo-

jenectví mezi prověřenými ohněm (či utrpením, jak dříve uvádí Činátlovi) – přičemž události, které pouto formovaly, nejsou patrné, nejsou předmětem televizního obrazu a o to silnější je dojem jejich reálnosti.

Narativnímu prvku prostředí se v samostatném eseji, který zemanovskou naraci nepřevádí výhradně na osobu hlavního hrdiny, věnuje Kamil Činátl. S pozoruhodnou poetikou popisuje prostory, do nichž je děj umístěn, a třídí je do kategorií, z nichž je nejvýznamnější pojem hranice neboli „tranzitní prostor“. Činátl se tak věnuje „místům, jež nějak souvisejí s pohybem či přechodem: řeka/přístav, železnice/nádraží, silnice/hraniční přechod, letadlo/letiště“ (s. 69) V práci obou Činátlových je nutné ocenit mimo jiné schopnost naplnit pojmy daty: významotvornou roli řeky nachází Kamil Činátl v pěti epizodách, motiv nádraží v šesti, letiště ve třech atd. Působivě podaný je i výklad fenoménu hranice, kdy se dočítáme, že: „Zemanovský prostor je fatálně polarizován na vně a uvnitř, na domovské tady a nepřátelské tam. Vydávat se v něm na cestu již samo o sobě znamená vystavit se podezření ze snahy překročit hranici, narušit řád.“ (s. 72) Věcně se ale o žádnou přelomovou inovaci nejedná. Základní významotvorný rozdíl mezi „uvnitř“ a „venku“ či „přírodou“ a „kulturou“ zavedl často citovaný Will Wright v díle *Sixguns and Society* a poukázal tak na význam tzv. binárních opozic pro samu existenci významu i strukturalistickou analýzu symbolických systémů. (Wright in Storey 1998: 119–135) Činátl se však (stejně jako autoři ostatních esejů) skoro vůbec neopírá o literaturu (nebo to dělá tajně), takže upozornění na shodu s Wrightem v Činátlově textu schází.

Hranice pojmů: mýtus, diskurz, ideologie

Za jeden z nejdůležitějších analytických nástrojů knihy jsme označili koncept mýtu. Ne vždy je však při častých operacích s tímto pojmem dostatečně zdůrazněno, kdy

popisuje mytémata z literárního zpracování klasických mýtů a v duchu Lévi-Strausovy verze mýtu a kdy jde o naturalizační roli moderního mýtu v podání Rolanda Bartha. (Hawkes 1999: 32) Blanka Činátlová například píše: „Postavy mýtů se ale podřizují zákonům kosmickým, jejich zápas se neodhrává mezi dobrem a zlem, ale mezi řádem a chaosem.“ (s. 17) A na jiném místě se dočteme v eseji Petra A. Bílka: „Zemanovská série naopak re-prezentuje mýtus determinace...“ (s. 105) Stejný pojem a odlišení jeho dvou základních významových tváří schází. V prvním případě přitom odkazuje k pořádací a organizující schopnosti mýtu v přirozeném předpojmovém světě, zatímco ve druhém případě se jedná o moderní mýtus uměle vytvořený k legitimizaci konkrétních sociálních sil a za jejich čilého přispění. (Na přechod od prvního ke druhému významu mýtu se upozorňuje v knize jen jednou, ve společném eseji Blanky a Kamila Činátlových na s. 50.) Necitlivost k rozdílu mezi Lévi-Strausovým a Barthesovým pojetím mýtu přitom otupuje potenciální hrot analýz. Lévi-Straussův mýtus sahá do předfilozofického pradávna a celkem neutrálně popisuje princip odvěkého formování struktur nevědomí. Barthesův mýtus se naopak velmi kriticky vztahuje k současným moderním postupům mytizace, díky nimž se sociální příběh psaný mocnými této (tj. kapitalistické společnosti) jeví jako něco samozřejmého a přirozeného. Nezdůrazněný rozdíl mezi pojmovými „klony“ přitom padá opět na vrub nepochopitelně zanedbané práce s odkazy na literaturu (bude ještě zmíněna) v jinak inspirativních, inteligentních, poutavých a kompetentně napsaných esejích.

Podobnou neukázněnost v práci s terminologií najdeme také v eseji Petra A. Bílka v případě použití pojmu „diskurz“. Autor hovoří o „ideologickém diskurzu“ a „narativním diskurzu“. Humanitní a společenskovední společenství skrytě tolerují, že se v případě „diskurzu“ podařilo vyrobit

pojem na bázi gumopryže, a mlčí, když se jím označuje kdeco... Přesto snad existují případy, kdy jeho užití není na místě – a k nim patří „narativní diskurz“. Minimální definice diskurzu vždy zahrnovala sám text a pravidla a příslušné historické okolnosti jeho vzniku. Pokud tedy vyjmeme z příběhu jen narativní mechanismy (postavy, jejich jednání, prostředí, zápletky, dynamiku...), těžko jde o celý diskurz. Řečeno matematickou metaforou: za diskurz můžeme například považovat matematickou rovnici, ne však holé matematické operátory, plusy, mínusy a rovná se – tedy jakousi rovnici bez čísel...

Po terminologické stránce může čtenáře zarazit také výraz „marxleninská ideologie“, opakovaně se vyskytující v eseji Činátlových (s. 40) i v závěrečném textu Petra A. Bílka (s. 101). Ne že by tento pojem sám slovník totalitní společnosti s vedoucí úlohou KSČ neobsahoval. Na denotativní rovině se však výraz rozhodně nevztahuje k historické realitě přímo související s dílem Marxe nebo Lenina a neoznačuje žádný jev, který by existoval nezávisle a mimo svět a záměr komunistické exekutivy a byrokracie. Mělo by tedy být vyjasněno, že pojmem „marxleninská“ ideologie není myšlena ideologie Marxe a Lenina, ale dílo funkcionářů KSČ, kteří tento mišmaš účelově vytvořili.

Narativní Bond a ideologický Zeman?

Rozlišení mezi ideologickým diskurzem a narativními postupy (již jednou zmíněné) je uzlovým bodem příspěvku Petra A. Bílka. Bílek uvádí: „Označili-li jsme ideologický diskurz jako denotativní, implikujeme, že narativní diskurz využívá naopak spíše vazby konotativní...Ideologický diskurz usiluje o maximální analogii mezi kódováním a dekódováním. Narativní diskurz naopak nechává prostor mezi oběma činnostmi a dokáže těžit i z jejich nesouladu – vzniká tak prostor estetizace.“ (s. 111) O tom, že ideologický diskurz usiluje o úspěch preferovaného významu, nebude sporu.

Propojení ideologického diskurzu s denotativností je však v rozporu s pravozorem těchto úvah, na který Bílek implicitně i explicitně na s. 110 odkazuje, to jest s úvahami Stuarta Halla. Ten v méně slavné části slavného článku *Encoding/Decoding in Television Discourse* naopak chápe ideologii jako práci se snáze artikulovatelnými významy, tedy s konotacemi a asociacemi, aniž by to ovšem znamenalo, že „denotace se nachází mimo akční rádius ideologie“. (Hall in Kellner – Durham 2001: 171) Bílkově textu by tedy prospěl větší souladu se zdrojem inspirace – nebo komentář ke vzniklému nesouladu.

Přestože je polemika s příspěvkem Petra A. Bílka pouze projevem respektu ke svěžímu textu, k nesouhlasu vybízí i pasáž, kdy autor uvádí, že „v bondovském narativu je ideologický diskurz silně potlačován narativními postupy“, a dále de facto tvrdí, že postava Jamese Bonda je funkcí narativní propracovanosti, zatímco postava Jana Zemana je funkcí implementování ideologie. Při vši úctě k Bílkovi i Bondovi: nevidět přes výpravnost lokací, technologickou, scénáristickou, režijní i kostýmní propracovanost také ideologickou dimenzi agenta s právem zabíjet při ochraně cti jeho veličenství je trochu krátkozraké. A tak jako Bílek nedoceňuje ideologizaci Bondova zpracování, podceňuje narativní švih majora Zemana: „Zemanovský narativ vnímaný v duchu textových ideologizujících intencí se jeví jako nudný paskvil; tentýž narativ, vnímaný ovšem v duchu pokusu vyprávět příběh, se jeví jako vydatný materiál, který skýtá pobavený údiv nad tím, co vše bylo možné pro patřičné ideologické vyznění s příběhem a pravidly jeho konstruování vyvést.“ (s. 114) Nepříměřenost tohoto výroku nemusí dokazovat jen naše empirická zkušenost normalizačními seriály (Reifová 2006: 15–25; Reifová 2007: 34–67) – tato nepříměřenost plyne zejména z textů Bílkových doktorandů v tomtéž sborníku... Normalizační seriál nebyl – oproti rozšířenému mínění

současníků – nutně černobilou a snadno průhlednou politickou fraškou. Žádný z normalizačních seriálů (snad s výjimkou Gottwalda, ČST, 1985) nepřinášel lapidární, prvoplánovou a nesublimovanou obhajobu vládnoucí úlohy komunistické strany. Například Kotenův i Činátův text dostatečně poukazují na jednu z rafinovaností zemanovské narace, a totiž na sublimaci obhajoby komunistické totality do obhajoby činů lidí spjatých nenávistí vůči fašismu. I kdyby o komunismu snad někdo pochyboval, o tom, že nepřátelé nepřátel jsou naši přátelé, o tom pochyb být nemůže.

Bez odkazů

I za poněkud zbrklou Bílkovou klasifikací Bonda jako jakéhosi hrdiny svobodného světa, kde jde především o kvalitní příběh, lze spatřovat největší neduh celé publikace – autorský tým zcela rezignoval na práci s relevantní související literaturou. Při obeznámenosti s nejslavnějšími tituly, v nichž vystupoval Bond jednoznačně jako „homo politicus“, by snad Bílek nemohl tvrdit, že narativní aspekty v bondovské sérii potlačují ideologii. (Eco – del Buno 1966; Bennet – Woolaccott 1987; Chapman 1999; Lindner 2003; Black 2001; Commentale – Watt – Willman 2005; Held – South 2006)

Eseje běžně používají poznámky pod čarou, v nichž jsou uvedeny například bohaté aluze k jednotlivým epizodám, v celé knížce však najdeme celkem 26 odkazů na tituly odborné literatury. (A to neuplatňujeme sekundární třídění podle kvality odkazů a počítáme i podivné on-line odkazy k pojmům, o nichž jsou stohy tištěných klasických textů, např. k pojmu ideologie, viz s. 64.) V závěru sborníku najdeme sice „Výběrový soupis základní literatury“, který je sice jako rozcestník užitečný, ale je zcela izolovaný od esejů samotných. (Pochvalu si zaslouží i další soupisové přílohy, které kompletují filmové a knižní tituly s postavami obou hlavních hrdinů.)

Autoři všech esejů tedy píší takřkajíc „z hlavy“ a není jasné, zda základní bibliografii neznají, nebo zda se jen zkrátka nenamáhají psát tak, abychom se skrze odkazy seznámili nejen s jejich originálním přínosem, ale i aktuálním stavem bádání. Tvářit se přitom v našich zeměpisných a kulturních šířkách, že jsme první, kteří píšou o Bondovi, je při rozsahu knihovniček bondovské akademické literatury trochu tragikomické a připomíná technologie manžela tety Kateřiny ze Saturnina. Z mnoha stránek vynikajícímu a vzrušujícímu čtení, které přináší sborník vytvořený doktorandským kolektivem na FF UK, by určitě prospělo, kdyby byl minimálně otevřen shrnutím dosavadního bondovského bádání. My, kteří bychom tak přišli k hotovému (respektive přečtenému), bychom pak publikaci chválili ještě hlasitěji.

Literatura:

- Barthes, Roland. 2004. *Mytologie*. Praha: Dokořán.
- Benett, Tony – Woolaccott, Janet. 1987. *Bond and beyond: the political career of a popular hero*. New York: Palgrave Macmillan.
- Black, Jeremy. 2001. *Politics of James Bond. From Fleming's novel to the big screen*. Westport, CT: Praeger Publisher.
- Blažek, Petr – Cajthaml, Petr – Růžička, Daniel. 2005. „Kolorovaný obraz komunistické minulosti.“ Pp. 276–294 in *Film a dějiny*. Ed. Kopal, Pavel. Praha: Lidové noviny.
- Comentale, Edward – Watt, Stephen – Willman, Skip. 2005. *Ian Fleming and James Bond: the cultural politics of 007*. Bloomington: Indiana University Press.
- Eco, Umberto – del Buno, Oreste. (eds.) 1966. *Bond affair*. London: Macdonald.
- Hawkes, Terence. 1999. *Strukturalismus a sémiotika*. Brno: Host.
- Held, Jacob – South, James. (eds.) 2006. *James Bond and philosophy: questions are forever*. Peru, Ill.: Carus Publishing.
- Chapman, James. 1999. *Licence to thrill. A cultural history of James Bond films*. New York: Palgrave Macmillan.

- Lacey, Nick. 2000. *Narrative and genre. Key concepts in media studies*. New York: Palgrave.
- Lindner, Christoph. (ed.) 2003. *James Bond phenomenon: a critical reader*. Manchester: Manchester University Press.
- Propp, Vladimír. 1999. *Morfologie pohádky a jiné studie*. Jinočany: H&H.
- Reifová, Irena. 2006. „Obrazy práce a bohatství v původních televizních seriálech pozdní normalizace a ranného postkomunismu.“ Pp. 15–25 in *Postavení médií v české společnosti a Evropské unii*. Ed. Kopplová, Barbara – Cebe, Jan. Praha: Matfyzpress.
- Reifová, Irena. 2007. „Synové a dcery Jakuba skláče: dominantní a rezistentní významy televizní populární fikce ve druhé polovině 80. let.“ Pp. 34–67 in *Mediální studia*, r. 2, č. 1.
- Růžička, Daniel. 2005. *Major Zeman – propaganda nebo krimi?* Praha: Práh.
- Searle, John R. 1983. *Intentionality: an essay in the philosophy of mind*. Cambridge: University of Cambridge Press.
- Wright, Will. 1998. „The structure of myth and the structure of the western film.“ Pp. 119–135 in *Cultural theory and popular culture: a reader*. Ed. Storey, John. London: Prentice-Hall.

Může být kozel dobrým zahradníkem?

Kateřina Gillárová

Pavel Verner: Mediální výchova: Průřezové téma. Praha: SPL-Práce (Albra), 2007. 106 s.

Mediální realita představuje pulzující svět plný obrazů rozličných druhů i konkrétních vyjádření. Některé z těchto obrazů nám svou přebujelou stylistikou mohou připomínat Rubensovu Venuši, jiné svou náladou evokují potmělou Guernicu, další, ty, co

se nám snaží zprostředkovat aktuální dění, jako by nám prostíraly Monetovu rozkvetlou louku. Všechny mediální obrazy mají ovšem jedno společné – komplexní proces, který předchází jejich vystavení ve veřejné galerii mediálního světa.

Schopnost analyzovat výstupy mediálního světa a reflektovat proces jejich tvorby a výběru ze škály technik a barevných odstínů nepramení z čistě zkušenostní výbavy. Dekódování textu omezené na čtenářův zkušenostní svět, je, jak upozorňuje například Umberto Eco (1994), charakteristické pro laickou, sémantickou interpretaci textů (a tedy i mediálních obsahů). Na konstrukční procesy na pozadí textu naopak upozorňuje výklad kritický, který Eco klade do protikladu k sémantické interpretaci. Toto expertní čtení vyžaduje určité dovednosti a poznatky, které nám umožní se v komplikovaném světě významů zorientovat, a zaujmout tak pozici „poučeného“, tedy ne-naivního čtenáře. Takovouto znalostní baterii nabízí mediální výchova, jež se od tohoto školního roku stává součástí českého vzdělávacího systému, a to na druhém stupni základních škol, v gymnáziích a středních odborných školách.

Předpokladem kvalitního formování mediálního chování žáků a studentů je zevrubné proškolení učitelů, kteří byli ve věku svých svěřenců – v nejlepším případě pouze částečně – ohýbáni cenzurovanými a ideologicky zatíženými obsahy státních médií. Na českém trhu se tak přirozeně objevilo několik pedagogických nástrojů, knihami počínaje a specializovanými kurzy konče.

Vydavatelství ALBRA společně se svým redakčním zázemím SPL-Práce připravilo tenkou růžovou publikaci nazvanou *Mediální výchova: Průřezové téma*, jejímž autorem je Pavel Verner, novinář s několikaletou praxí v tematicky rozmanitých periodikách.

Po sazečské a korektorské praxi v tiskárně působil Pavel Verner v 80. letech jako redaktor odborového měsíčníku *Potra-*

vinář, deníku *Práce* a časopisu *Svět práce*, kde se stal později vedoucím oddělení redaktorů. Dalším desetiletím již prošel jako šéfredaktor, a to čtrnáctideníku Ministerstva vnitra *Linka 158*, gastronomického nakladatelství *Merkur a Královských listů*, obecního věstníku Prahy 2. Poslední roky působí jako učitel na Vyšší odborné škole publicistiky v Praze, kde vede seminář *Tvůrčí dílna – Manipulační praktiky masmédií*, a spolupracuje s MF Dnes. Je absolventem Fakulty žurnalistiky Univerzity Karlovy v Praze.

Pavel Verner se v příručce *Mediální výchova* soustředil v různé šíři a hloubce na oblast mediální teorie, na historii zahraničních a českých médií, na novinářské žánry, rozhlasovou a televizní tvorbu, na manipulativní techniky médií, komerční komunikaci a legislativní a etické aspekty novinářské práce.

Zatímco teoretickým hlediskům, popsaným v příznačně nazvané kapitole *Minimum z teorie*, je vyhrazen pouze nepatrný zlomek publikace, text věnovaný dějinám médií obsahuje velmi detailní popis vývoje mediálních institucí, technických prostředků i samotných formátů a druhů. Pavel Verner provází budoucího pedagoga mediální výchovy od římských *Annales* přes holandské *Nieuwe Tidinghen*, německý *Relation*, anglické *Weekly News*, francouzskou *Gazette* až po americký *The Sun*. Obeznamuje jej také v souvislosti s vynálezem telegrafu s dějinnou dynamikou tiskových agentur.

Ještě podrobněji se potom autor věnuje české historii žurnalistiky a neopomíjí zmínit všechny základní milníky a údaje, se kterými se potýkají studenti prvního a druhého ročníku tohoto oboru na vysoké škole a mezi něž patří například přesné datum založení *Pražských poštovských novin* či jejich obnovení pod názvem *Pražské české noviny*, názvy stranických periodik typu *Pražský večerní list* nebo profesních a sportovních časopisů, jako byly *Rajblík a hoblík* a *Gól*.

Verner taktéž zmiňuje několik desítek více či méně známých jmen českých novinářů.

Po několikastránkovém popisu vývoje českých médií od konce 15. do druhé poloviny 20. století se dostává k období po roce 1989. Zmapování posledních necelých dvaceti let českého mediálního prostředí omezí na pouhý výčet jmen rozhlasových a televizních stanic a některých deníků, přičemž zde zcela chybí například Lidové noviny nebo MF Dnes. Navíc jediná zmínka, která se vztahuje k 21. století, obsahuje z hlediska dějin médií spíše nepodstatnou informaci – uvádí rok, kdy začal vycházet bulvární deník *Šíp*.

Takováto disproporce je vzhledem k tomu, že držíme v ruce příručku, jež by měla učitelům sloužit jako východisko k výuce žáků, kteří by si slovo „telegraf“ nejspíš spojili s nějakým cyberpunkovým filmem, zvláště překvapivá. Očekávali bychom, že se autor bude aktuálnímu dění na současném mediálním trhu věnovat nejvíce a bude se snažit vyučujícím vysvětlit fungování českého mediálního systému v maximální možné míře. Ostatně poslední desetiletí bude patrně to jediné, k čemu budou mít žáci možnost vztáhnout svou vlastní bezprostřední zkušenost.

Podobný nedostatek nacházíme i v oddíle věnovaném internetu. Vznik a vývoj je v případě mezinárodního i lokálního měřítka zmapován pouze ve dvou odstavcích. Termíny jako start-up nebo Web 2.0 zcela absentují. Téměř jednu celou stranu naopak Verner věnuje analýze významu slova zavináč v různých jazycích. Dozvíme se tak mimo jiné, že holandský výraz *apestaartje* znamená opičí ocásek. Celá kapitola je navíc prodchnuta převážně technopesimistickým tónem, což asi nebude příliš konvenovat světu lidí, kteří jsou zvyklí používat Skype ve stejné míře jako jejich babičky pevné linky. Ano, takovéto vnímání světa může mít sice své styčné plochy s paradigmatem generačně starších vyučujících, jsou to ovšem právě jejich

zautomatizované percepční strategie, které je třeba moderovat.

Vedle historického výkladu Verner nabízí i vcelku rozsáhlý oddíl vymezující žánry používané v novinářské praxi. Snaží se vymezit jak tradiční zpravodajské či publicistické formáty, tak i v širokém slova smyslu intermediální styly, jako je například anotační či referát. Obecně je třeba konstatovat, že tato kapitola je velmi nepřehledná a čtenáři nezprostředkovává žádné elementární a jasné kategorizování novinářských žánrů.

V pododdíle „Článek (zpravodajský, autorský, odborný)“ se např. dozvíme v jednom odstavci, že „zpravodajský článek je základní stavební materiál novin“ (s. 39); v dalším potom, že „autorské články již obsahují úvahy, často spekulace, proto jsou publicistickými projevy“. (s. 39) V dalších odstavcích stejného oddílu autor definuje postupně úvodník, quasi-odborné články, sekvenční zpravodajství nebo titulek zprávy. Následující titulky „Odborný styl“ a „Rozhovor“ potom svou formou odpovídají úrovni předchozího pododdílu „Článek“.

Kapitola „Charakteristika žurnalistických žánrů“ taktéž poněkud překvapivě obsahuje typologii zpravodajských hodnot, a to v tomto znění: *časový rozměr, blízkost, konflikt, novost a relativita a dopad*. (s. 36–37) Vzhledem k neustálému revidování konceptu *news values* nemůžeme neúplnost daného výčtu pokládat za autorovu chybu. Vážný nedostatek ovšem představuje nevymezení centrální kategorie, tj. *zpravodajské hodnoty*, a neukotvení tohoto konceptu do teoretického rámce.

Zprávu potom autor definuje jako věcnou informaci o „aktuální události, která slouží pro orientaci při rozhodování“, a tvrdí, že „zejména včasná zpráva je kvalitní, protože svou aktuálností přidává události na významu“. (s. 37) Poněkud nejasnou formulaci (*rozhodování* o čem?!) tak doplňuje hodnocením, které implikuje aktuálnost jako zásadní kritérium kvality zprávy. Hodnotícím způsobem

se taktéž bez doložení jakýmkoli příkladem vyjadřuje o situaci, kdy „tiskárenští korektoři byli zrušeni a ti redakční jsou většinou na nízké úrovni“, což je dle něj „neštěstím pro jazykovou čistotu výsledného díla“. (s. 37)

Před závěrečnou metodickou částí – kde lektorující PhDr. Maria Bezchlebová velmi pregnančně popisuje implementaci mediální výchovy do Rámcového vzdělávacího programu v závislosti na tom kterém typu vzdělávacího zařízení a ukazuje i zajímavé přístupy k uchopení konkrétních témat včetně příkladů didaktických cvičení – publikace obsahuje vedle standardně pojatých kapitol „Legislativa“ a „Etika novinářské práce“ také úsek nazývající se „Manipulační praktiky médií“. S odkazem na výše uvedený životopis Pavla Vernera je evidentní, že tato část textu vychází ze stejnojmenného předmětu, jenž autor vede na VOŠP. V sylabu daného předmětu Verner uvádí, že „cílem tvůrčí dílny je poznat historické kořeny dvojznačného sdělování, jednak bez zlého úmyslu a jednak s cílem manipulace s veřejností. Oba způsoby nepřesného informování mají za následek masové změny postojů. Studenti by měli poznat konkrétní manipulační příklady z historie i současnosti a na základě diskuse poučení umět odvodit poučení pro vlastní novinářskou praxi.“ V tomto laicizujícím a černobílém duchu se taktéž nese celá tato kapitola v *Mediální výchově*, jež je uvozena tímto způsobem: „Média jsou chápána jako hlídací psi demokracie – jako čtvrtý pilíř demokracie ve státě (vedle legislativní, justiční a výkonné moci). Kdo však hlídá hlídacího psa? Odpověď zní: Velmi nedostačené etické kodexy žurnalistických organizací. O způsobech manipulace s veřejností v médiích by měla pojednávat mediální výchova.“ (s. 66)

Znamená to tedy, že by mediální výchova měla být hlídacím psem hlídacích psů? Nebo že by měla suplovat etické kodexy? Anebo že by měla žákům a studentům média popisovat jako apriori manipulativní?

Takovýchto doplňujících otázek, které by nám pomohly lépe pochopit sdělení Verneovy publikace, se nabízí v průběhu čtení jeho knihy několik.

Zásadním úskalím celé příručky je totiž to, že z ní není zcela zřejmé, co to mediální výchova vlastně je a co je jejím cílem. Přesněji řečeno, kniha nabízí určitá vysvětlení typu „současný člověk musí být vybaven poznatky a dovednostmi, které mu umožní orientovat se v masově mediální produkci, využívat ji, ale nepodléhat jí“ (Bezchlebová na s. 93), ale tyto fráze pak neharmonizují s nabízeným obsahem. Copak potřebujeme k tomu, abychom aktivně přistupovali k mediálním obsahům, vědět, že *Posel Prahy* byl založen roku 1857 Františkem Šimáčkem? Použijeme-li analogii s dopravní výchovou, kterou autor zmiňuje v úvodu knihy, je nutné být obeznámen o tom, kdo designoval traktor X uvedený na trh v roce Y, abychom mohli přejít přechod?

Pavel Verner předkládá budoucím učitelům mediální výchovy knihu, která je nekonzistentní v hloubce pokrytí adekvátních témat. Dějinnému kontextu se věnuje s až detailní úzkostí archeologa a zároveň zcela ignoruje některá ze základních východisek, jako je třeba koncepce sociální konstrukce (mediální) reality. Naopak na několika místech v textu sebevědomě nakládá s pojmem objektivita, aniž by se jej alespoň pokusil čtenářům v kontextu vytváření mediální reality přiblížit: „...vlastní zkušenost (ani ta není objektivní...)“ (s. 34)

Vedle toho má text také zásadní formální nedostatky. Autor u citovaných definic, typologií a jiných evidentně převzatých tvrzení neodkazuje na jejich zdroje. Celý dokument tak spíše působí jako kompilát různých poznámek z přednášek, torz odněkud přejatých textů, navíc dost často vytržených z kontextu, a terminologicky neukotvených deníkových záznamů z novinářské praxe.

Nedostatečná odborná erudice, kterou svými laickými vadami forma prozrazuje, nás

vede ke klíčové otázce autorství, a to: Měl by být autorem publikace, která má podat systematizovaný výklad mechanismů mediálního světa, praktik, který je zároveň součástí takového světa? Samotný vhled do praxe nemusí být nutně překážkou k napsání dobré instrumentální knihy, která by před pedagogy předmět legitimizovala a usnadnila jim jeho předání mladším ročníkům. Předpokladem ovšem musí být, že bude daný autor dostatečně zasvěcen do mediální teorie či bude s někým takovým intenzivně spolupracovat. To v případě příručky *Mediální výchova* nebylo evidentně naplněno.

Nebudeme-li znát dostatečně pravidla silničního provozu, může nás to stát život. Neznalost mediální logiky za žádných okolností nezpůsobí smrt ani čtenáře, ani autora (i když o tomto by někteří jistě polemizovali). Naštěstí, chce se říct. Pokud bychom se totiž měli naučit dopravní zákonitosti dle knihy podobné kvality jako předkládaná *Mediální výchova*, nepřežili bychom ani den.

Literatura:

Umberto Eco: *The Limits of Interpretation*. Indiana University Press, 1994. 295 s.

Co je třeba se naučit, abychom si lépe rozuměli?

Miroslav Mašek

Friedemann Schulz von Thun: *Jak spolu komunikujeme? Překonávání nesnází při dorozumívání*. Praha: Grada Publishing, 2005. 200 s.

Mezilidská komunikace je velmi různorodá a zahrnuje mnoho aktivit – svědčí o tom i desítky (marných) pokusů o její přesné definování. Za nejběžnější a veřejností také

nejčastěji užívaný obsah pojmu „komunikace“ lze označit to, o čem, jakým způsobem a s jakou motivací a výsledky si mezi sebou lidé předávají sdělení. Podobně komunikaci pojal i německý psycholog Friedemann Schulz von Thun, jehož knihu *Jak spolu komunikujeme?* s podtitulem *Překonávání nesnází při dorozumívání* vydalo v roce 2005 nakladatelství Grada Publishing. Zaměřil se v ní výhradně na interpersonální orální komunikaci – tedy na způsob dorozumívání, který je nejbližší každému z nás. A který nám i přes svoji „všednost“ často působí velké potíže.

Friedemann Schulz von Thun (narozen 1944) studoval na nejstarším hamburském humanistickém gymnáziu – Gelehrtenschule des Johanneums. Jako trenér šachového spolku se už tehdy začal zabývat psychologií a rozvinul zde metodu hlasitého přemýšlení. V letech 1967–1971 studoval na Univerzitě Hamburk psychologii, filozofii a pedagogiku, posléze se stal asistentem svého učitele Reinharda Tausche. Roku 1973 získal doktorát za práci zaměřenou na srozumitelnost přenosu informací a vědeckých poznatků. Po habilitaci v roce 1975 se stal na své mateřské univerzitě profesorem. Následujícího roku se podílel na založení studijní koncepce nazvané *Beratung und Training* (konzultace a trénink), která usiluje o integraci nabytých znalostí s vlastní osobností a o jejich ověřování v praxi. Schulz von Thun se podílel i na dalších projektech – stál u zrodu seskupení komunikačních psychologů *Arbeitskreis Kommunikation und Klärungshilfe*, které formou přednášek a kurzů zprostředkovává poznatky a metody komunikace vyvinuté na univerzitě. V loňském roce pak zredukoval své závazky na univerzitě a založil vlastní Schulz von Thun – Institut für Kommunikation.

Publikace *Jak spolu komunikujeme?* je překladem první části autorova stěžejního díla – trilogie *Miteinander reden*. V originále tato kniha (s podtitulem *Störungen und Klärungen, Allgemeine Psychologie*

der Kommunikation) poprvé vyšla už roku 1981 zásluhou nakladatelství Rowohlt Verlag. To posléze vydalo i zbývající dva díly: *Miteinander reden 2 – Stile, Werte und Persönlichkeitsentwicklung; Differentielle Psychologie der Kommunikation* (1989) a *Miteinander reden 3 – Das innere Team und situationsgerechte Kommunikation* (1998). První svazek, jehož česká verze nás v této recenzi zajímá, se dočkal ještě několika dalších vydání – zatím naposled v roce 2003.

Svůj cíl a odborné i lidské pohnutky k napsání knihy autor podrobně popisuje v úvodní kapitole. Ve svém vědeckém i osobním životě poznal složitost a důležitost mezilidského dorozumívání – a to včetně mnoha chyb (často zbytečných), kterých se při něm lidé dopouštějí. Stanovil si tedy zdánlivě jednoduchý úkol: pomoci jim vzájemnou komunikaci zlepšit a poradit, jak se chovat, aby byli v životě šťastní. Autor si je vědom komplexnosti a obtížnosti tohoto cíle a při vysvětlování okolností vzniku myšlenky se jej zhostit se nevyhýbá sebekritice. Konstatuje také, že s problémy, o kterých publikace pojednává, se denně setkává každý z nás. Proto je vlastně všichni známe a na první pohled tak kniha nepřináší nic nového. Umožňuje ale získat „na to staré, důvěrně známé a každodenně zakoušené pohled z jiné strany; uvidíte věci, které vám doposud byly napůl skryté, v novém světle“. (s. 9)

Celý autorův výklad vychází z tzv. komunikačního čtverce – modelu, který předpokládá, že každá komunikace zahrnuje čtyři oblasti či stránky: věcnou, vztahovou, sebereprojevovou a výzovou. Věcná stránka sdělení se týká informace, kterou zdroj vysílá k příjemci. Je úzce propojena s autorovým celoživotním předmětem zájmu – srozumitelností. Vztahová oblast naznačuje, jaký má zdroj k příjemci postoj, co si o něm myslí. Sebereprojevová rovina souvisí s tím, že příjemce v každém sdělení předává nejen věcný obsah, nýbrž i informace

o sobě. A konečně výzvoová stránka vychází z myšlenky, že účelem téměř všech sdělení je zapůsobit na příjemce a vyvolat nějakou změnu či reakci. Toto základní schéma Schulz von Thun aplikuje na nejrůznější situace a jevy v interpersonální komunikaci.

Samotná kniha je rozdělena na dvě hlavní části. V první autor uvádí základní pojmy a východiska – vše za pomoci názorných příkladů a cvičení. Zabývá se zmíněnými čtyřmi stránkami sdělení z hlediska zdroje (rozebírá např. nonverbální složky komunikace či souladná a rozporná sdělení) i příjemce (hovoří metaforicky o čtyřech typech uší, které je nutné umět správně používat a vyladit v závislosti na kontextu a konkrétní situaci). Významným rysem autorovy koncepce, s nímž je čtenář v této části publikace také seznámen, je kladení důrazu na interakci. A na to, že význam (a výsledek komunikace) není obsažen pouze ve sdělení samotném, ale především v komunikačním procesu: „Komunikace nekončí tím, že jeden něco vyše a druhému něco dojde. Naopak, až pak začíná pravé dění! Příjemce reaguje, stává se tak zdrojem a oba se navzájem ovlivňují.“ (s. 61) Po kapitole věnované interakci se Schulz von Thun zaměřuje na metakomunikaci, které přikládá velký význam. Chápe ji jako „sdělení o sdělení, tedy vyjednávání o způsobech, jak spolu jednáme, jak jsou vysílána sdělení míněna a přijímaná sdělení dekodována a jak na ně reagujeme“. (s. 67)

Zatímco první část knihy představuje souvislý výklad, druhou (obsáhlejší) je možno studovat v libovolném pořadí kapitol. Je totiž rozdělena na čtyři úseky, které jsou věnovány vybraným komunikačním problémům souvisejícím vždy s jednou stranou autorova čtvercového modelu. Všechny mají několik společných prvků. Schulz von Thun se zde snaží odhalit příčiny a důsledky neshody v komunikaci a duševním životě, přičemž při hledání příčin často čerpá inspiraci z psychoanalýzy (Adler). Rozebírá tyto potíže a chyby z pohledu psychologa

komunikace a srozumitelnou formou předkládá návrhy řešení. Stejně jako v úvodní části často odkazuje na situace z vlastního života a spojuje věcné informace se svou osobou. Konstatuje sice, že obvykle je tento přístup v odborné literatuře zavrhován, ale v kapitole věnované srozumitelnosti textů důvody jeho užívání vysvětluje: „Takové spojení věcného obsahu a sebeprojevu se ve vědě považuje spíše za něco nepřijatelného – tam se uznává ideál objektivní pravdy, která platí nezávisle na člověku, který ji objevuje a vyslovuje. Tento ideál nezavrhuji, avšak na cestě k němu se mi zdá, že každé poznání – ať více, nebo méně vědomě – nese rukopis svého objevitele. [...] Vědec přece nestojí mimo souvislosti ve světě, které odhaluje, nýbrž je jejich vnitřní součástí. Všechny jeho kroky při hledání pravdy probíhají pod znamením jeho zaujetí pro věc, které vyplývá z toho, že se ho to nějak osobně dotklo. [...] Každé vědecké sdělení má i svou sebeprojevovou stránku; a jistě není nevědecké ji také přiznat.“ (s. 109)

Na mnoha místech Schulz von Thun deklaruje i další cíle svého díla – naučit čtenáře řešit každodenní komunikační situace tak, aby zbytečně mnoho energie nebylo vynakládáno na méně významné (a často přeceňované) složky komunikace. Dále jim chce vštípit, že není nutné snažit se za všech okolností nabýt v komunikaci vrchu či se vždy prezentovat jako silný, úspěšný a schopný jedinec – přiznání slabosti a citů naopak v mnoha případech vede k opravdovosti a duševnímu klidu. Důležitým cílem je i ukázat, jakými způsoby se dá dosáhnout srozumitelnosti jakéhokoliv textu a jak lze konečný výsledek ověřit.

Text publikace je doplněn desítkami příkladů z každodenního života, cvičeními majícími přispět k osvojení uváděných postupů a citacemi autorových kolegů – a to jak z jejich odborných děl, tak např. z korespondence. Nepřehlédnutelná jsou názorná schémata, která prostřednictvím redundance usnadňují pochopení textu

(v některých případech je však jejich množství až zbytečné a příliš text fragmentarizuje). Častým prvkem je personifikace vybraných jevů (podnětnost, jednoduchost, nepřehlednost apod.) a jejich vystupování přímou řečí. Tento postup autor uvádí mezi strategiemi podněcování zájmu čtenářů. Všechny uvedené techniky výkladu odpovídají charakteru publikace, která není v první řadě odborným textem určeným komunikačním profesionálům, ale spíše příručkou a učebnicí „téměř pro každého“ (nejen pro psychology, trenéry, vedoucí manažerských výcviků, řídicí pracovníky a studenty, kterým ji přisuzuje text na zadní straně obálky). To naznačuje i absence uceleného systému citací. Velkou výhodou knihy je její přístupnost a srozumitelnost – čímž autor dokazuje, že je ve svém oboru skutečným expertem. V některých pasážích také vysvětluje, jak této srozumitelnosti dosáhl (vysvětlování cizích slov, přehledné členění výkladu atd.).

Kniha *Jak spolu komunikujeme?* má potenciál velmi dobře plnit autorovy záměry a při pozorném studiu skutečně může laikům i odborníkům pomoci zlepšit komunikační schopnosti. Studentům mediálně orientovaných oborů pak umožňuje lépe pochopit fungování některých mechanismů přenosu sdělení i strategií médií při působení na příjemce. Jediným větším nedostatkem publikace je absence odkazů na aktuální komunikačně-psychologické výzkumy a autorovy poznatky z posledních let – působí proto dojmem, že se v tomto oboru od roku 1981 nic podstatného nestalo. Tento fakt je zarážející o to více, že Schulz von Thun je stále aktivním vědcem a že český překlad knihy byl pořízen ze zmíněného posledního německého vydání z roku 2003 (je tedy zřejmé, že problém nevznikl u překladatele). Ani seznam použité literatury neobsahuje jedinou knihu či studii mladší než čtvrt století. Laikům v oblasti teorií komunikace tento handicap však zřejmě příliš vadit

nebude a četba jim dodá cenné podněty. Ty pro ně ovšem budou mít smysl pouze v případě, že se jimi budou skutečně řídit, což od nich bude vyžadovat značné úsilí a někdy i odhalování nepřilíš lichotivých pravd o sobě.

Na závěr ještě jedna stručná poznámka, která také souvisí s datem prvního vydání publikace. Autor v kapitole o vztahové stránce sdělení hovoří o institucích jako zdrojích „poselství o tobě“, přičemž jako typický příklad uvádí obvyklé poselství sdělované žákovi školou: „Tady na tobě moc nezáleží. Jsi tu jeden z třiceti pěti a jako jednotlivec nejsi důležitý. Drž se zpátky, zvlášť s nějakými zvláštními přáními. Jsi ještě malý a hloupý. Učitel ví, co se máš naučit. Proto dávej pozor, to důležité přichází zepředu. Nemusíš si brát odpovědnost za vaše společenství – všechno je zařazeno. Ty se musíš jen pilně učit svou látku.“ (s. 138) Uvedené poselství podle Schulze von Thuna vychází z infantilního obrazu o žákovi, z něhož instituce činí „dalekosáhle plánovatelného, pasivního příjemce učební látky“. (s. 139) Porovnáme-li tuto situaci starou téměř třicet let se současným stavem českého školství a s často marnými snahami „osvícenějších“ pedagogů usilovat o změnu systému individuálním přístupem k žákovi, zjistíme, že některé věci se opravdu mění jen velmi zvolna...

Literatura:

- Schulz von Thun, Friedmann. 1981. *Miteinander reden 1 – Störungen und Klärungen. Allgemeine Psychologie der Kommunikation*. Reinbek: Rowohlt.
- Schulz von Thun, Friedmann. 1989. *Miteinander reden 2 – Stile, Werte und Persönlichkeit-sentwicklung. Differentielle Psychologie der Kommunikation*. Reinbek: Rowohlt.
- Schulz von Thun, Friedmann. 1998. *Miteinander reden 3 – Das ‚innere Team‘ und situations-gerechte Kommunikation*. Reinbek: Rowohlt.

Acta medialia

Martin Štoll

Martin Sekera (ed.): *Masová média jako předmět odborného zájmu*. Sborník Národního muzea v Praze. Řada V – Literární historie, LI/2006/1–4, Praha 2006.

Celých sto sedm tisíc lidí navštívilo v roce 2006 výstavu *Zlaté časy médií* pořádanou Národním muzeem v jeho hlavní budově na Václavském náměstí. To je vskutku úspěch a pro instituci donedávna rozmělnující své expoziční aktivity v desítkách malých akcí, o nichž veřejnost téměř nevěděla, jeden z důležitých kroků v hledání jejího nového místa v současné společnosti. Navíc šlo o výstavu koncepčně, obsahově i technicky kvalitní, což dokládají mimo jiné dojmy obecnstva zachycené v návštěvní knize. Záměr „poskytnout návštěvníkům takové množství informací o minulosti a současnosti médií, aby celá výstavní akce přispěla ke zlepšení procesu mediální výchovy alespoň v měřítku výstavou osloveného okruhu lidí“, byl naplněn beze zbytku a z týchž zápisů dokonce vyplývá, že příchozí byli podníceni i k vlastnímu uvažování o médiích obecně.

Jediným nedostatkem výstavy byla absence katalogu. Kromě zážitků, vstupenky a tematické přílohy *Hospodářských novin* si návštěvníci nemohli odnést žádný souhrnný materiál, nadto reprezentativní, který by jim poskytl další rozměr či umožnil hlubší ponor. Jako by ani tato ojedinělá událost nebyla tou vhodnou příležitostí k vydání podstatné monografie o dějinách českých médií, která stále chybí (!) – a ani heslovité, byť podrobné *Dějiny českých médií v datech – rozhlas, televize, mediální právo* (Köpplová – Reifová 2003) ji nemohou nahradit. Škoda je o to větší, že autorský tým výstavy byl složen z odborníků, kteří se

médii zabývají léta, někteří z nich požívají i všeobecné známosti, a jsou schopni celou problematiku velmi erudovaně i čtivě vyložit. Jsou to povětšinou vědecktí pracovníci Centra pro mediální studia Fakulty sociálních věd Univerzity Karlovy, respektive pedagogové Institutu komunikačních studií a žurnalistiky na téže fakultě. (Z tohoto hlediska měla daleko větší štěstí výstava *Zlaté časy české reklamy*, které nakladatelství Karolinum vydalo v roce 1999 vynikající publikaci Pavly Vošahlíkové.)

Jakousi náhradou, „splátkou dluhu“, měl být *Sborník Národního muzea*, (řada C – Literární historie), který vyšel v roce 2006 pod názvem *Masová média jako předmět odborného zájmu*. Ač jde o periodikum, je nutné na toto monotematické čtyřčíslo (1–4) pohlížet jako na samostatný ediční počín. Jde o svého druhu vědecký sborník. Autoři a zároveň spolutvůrci výstavy se v osmi různě rozsáhlých studiích zabývají českou mediální scénou; kvalifikují, definují i analyzují jednotlivé fenomény, a to i se zřetelem na jejich historii. Ač jsou jednotlivé příspěvky vesměs podnětné a kvalitní, ve svém sousedství zřetelně obnažují slabé stránky sborníkové formy: rozvolněná koncepce, nejednotnost metodologie, roztržičnost pojetí – z nadhledu i z hloubky, z celku i z jednotlivosti –, různorodost jazykového (odborného) stylu a neujasněnost v cílové skupině.

Přestože editor (Martin Sekera) v úvodu píše, že vše spolu souvisí – to je u multidisciplinárních mediálních studií svatá pravda –, celek zcela rezignoval na náznak tvaru. Sborník otevírá fundovaná studie představující hlavní témata oboru (Jan Jiráček: „Masová média jako předmět odborného zájmu“), která by si zasloužila být právě úvodní kapitolou zmiňované neexistující české monografie o dějinách médií. Následují dva zcela nesrovnatelné příspěvky: jeden zevrubně rozebírá návštěvní knihu výstavy (Martin Sekera: „Zpráva o hodnocení médií českou veřejností“) a přisuzuje jí význam zdroje

veřejného mínění (sic!) a druhý je pouhým výčtem mediálních výstav v českých zemích bez nároku na sebemenší reflexi (Jan Cebe: „Exkurz do historie českých výstav o médiích“). Další dva příspěvky o vývoji českého novinářství (Jan Jiráček – Barbara Köpplová: „K vývoji novinářského povolání“) a periodizaci vývoje médií (Jan Jiráček – Barbara Köpplová: „K periodizaci vývoje médií“) jsou zase čtivými koncepty kapitol případně publikace. Další dva příspěvky jsou sice podstatnými, ale zcela nahodilými politicko-historickými exkurzy do jednotlivostí (Petr Bednařík – Jan Cebe: „Řízení českých médií v letech 1945–1948“ a Petr Bednařík – Irena Reifová: „Role normalizačních seriálů“) a vše završuje zcela se vymykající text o mediálním diskurzu (Jiří Kraus: „K proměně medializace metamediálního diskurzu po roce 1989“), který je svým úhlem pohledu i jazykem „vypůjčen“ z výzkumného úkolu určeného pro elitní čtenáře. A jakousi codou sborníku je edičně vytržený přílepek „Reflexe médií v karikatuře“, jehož obsah mohl mít nanejvýš funkci grafické interpunkce, ale celek by se bez něj jistě obešel. Polehčující okolností je, že autoři koncepce si byli této nejednotnosti vědomi: „Smyslem je představit problematiku oboru mediální studia jako celek i jako ilustrující kaleidoskop detailně zaměřených studií [...] a to jak v přehledu, tak v dílčích tématech a metodologických pojetích“. Budiž.

Tím nesnižují význam a důležitost jednotlivých textů. Každý sám o sobě je inspiračním obohacením zkoumaného segmentu mediálních témat. Každý zvláště lze doporučit k rozboru všem vysokoškolským učedníkům masové komunikace. Je evidentní, že studie jsou podloženy dlouhodobým zájmem autorů i jejich vlastními výzkumy – nalezneme zde i zcela nové pohledy a myšlenky. Zvolené autorské přístupy, nebo chcete-li metody, jsou v podání i ve volbě časových výsečí funkční. Téměř všechny příspěvky reflektují i nejnovější zahraniční odbornou literaturu. A většina z nich je v mnohých

ohledech originální i v rámci svých žánrů – odborné eseje žonglují s předmětem svého zájmu, převrací je a proměňují zorná pole; dílčí, leč „otrocký“ kronikářský výčet je až mile detailní a neopomíjí kontexty; historické práce zase odhalují na dobových mediálních projevech mechanismy moci. Zkrátka – jednotlivé statě je radost číst.

Za mimořádnou pozornost podle mého stojí titulní text „Masová média jako předmět odborného zájmu“ v provázanosti na studii „K otázce periodizace vývoje médií“. Vytvářejí jakýsi tandem, patří typologicky k sobě, jsou si významem rovny a také měly být vedle sebe. Ač se oba texty staví do role pouhých „příspěvků k problematice“ (například názvem začínajícím „K ...“), jsou přehlednými a ucelenými fundamenty rozprostírajícími i obepínajícími celou šíři mediologických otázek. Jsou i obhajobou poměrně nového oboru a zdůrazňují i jeho společenskou potřebnost. Jasně tu autor (resp. autoři) dokládá (dokládají), že dosavadní humanitní vědy nestačí, že mediální svět s sebou nese „expertní poznatky“, které je potřeba také „expertně“ zkoumat; že obor zpětně rozhojňuje variabilitu teoretické reflexe světa. „Pro tuto oblast beze zbytku platí, že studium médií je především studiem novodobých dějin. [...] Z oblasti studia médií se tím ale současně stává disciplínou, jež může ve sféře svého odborného zájmu hledat odpovědi na některé otázky týkající se podstaty ekonomického, politického i kulturního fungování moderního světa.“ První text také inovačním způsobem zjevuje i meze jednotlivých perspektiv zkoumání (historické, sociální, psychologické...) a upozorňuje na napětí mezi historickou a teoretickou (i sociálněvědnou) tradicí studia médií. Druhý text jej rozšiřuje roztríděním klasických konceptů historické periodizace vývoje médií (McLuhan, Ballová-Rokeachová a DeFleur, Winston) a přidává i ne zcela běžný pohled sociálně historický.

Podobně k sobě patří i studie „Řízení českých médií v letech 1945–1948“ a „Role

normalizačních seriálů“, ovšem na rozdíl od předchozího případu jejich spojení je komplementární. Nejsou tandemem, nýbrž pendantem: zatímco první text je celkem, druhý je detailem. V prvním příspěvku autoři líčí metodiku „očisty“ československých médií po Košickém vládním programu, a to z pomyslného nadhledu – rozkrývají čtenáři systém zavádění nejrůznějších regulačních opatření. V druhém demonstrují jak aplikaci, tak i praxi ideového dozoru na konkrétním příkladu – na okolnostech vzniku seriálu Jaroslava Dietla *Synové a dcery Jakuba Skláře* (1984-1986). Jakkoli jde o různá období, společně jsou oba texty cenným exkurzem do psychologie moci v etapě jejího nastolování a také v etapě jejího udržování; tedy v době neklidu (přerodu) a naopak zdánlivého klidu („konsolidace“). První stať by mohla být vhodným a kvalitativně srovnatelným úvodem k historickým pracím doc. Jiřího Knapíka, který je znám svými detailními analýzami poúnorové kulturní politiky, druhý text by mohl sloužit jako příloha (není to bohužel ucelená studie) k dalším zatím nezpracovaným dějinám, tentokrát normalizační Československé televize. Druhý příspěvek je životnější, neboť přibližuje také myšlenkové pochody autora seriálu a ukazuje, že se svým způsobem některým zásahům aktivně bránil – ač v „přípustných mezích“.

Vybral jsem tyto dvě dvojice příspěvků jako stopy logiky výběru textů v uspořádání sborníku. Vrátil-li se k němu jako k celku, nemohu si však odpustit ještě dvě pozastavení.

Pozastavení první: *Sborník Národního muzea, řada C* je periodikum, které uveřejňuje „původní vědecké práce z oborů literární historie a knihovnědy“. (srv. <http://www.nm.cz>) Tento požadavek tematicky nesplňuje ani jeden z příspěvků. Jediným relevantním důvodem, proč Národní muzeum do takového čísla šlo, je fakt uskutečněné výstavy a potřeba její odborné reflexe – ta je však obsahem pouze jednoho z tex-

tů, a to ještě marginálního významu. Tedy ani tento účel není naplněn. Nezbyvá se než zamyslet nad smyslem tohoto edičního počínu pro naši přední kulturní instituci.

Pozastavení druhé: Jak jsem naznačil, sborník obsahuje myšlenkově, informačně i stylisticky kvalitní texty. Je tedy zcela ke škodě věci, že zůstanou v naprosto nedostupném interním muzeálním sborníku. Podle mých zjištění je možné jej zakoupit pouze v budově Národního muzea anebo objednat přes firmu, která se zabývá distribucí podivuhodných dárkových předmětů. Renomovaní celostátní distributoři jej v nabídce nemají. Tedy pokud má sborník nějaký smysl pro Národní muzeum, jaký má pro odbornou i širší veřejnost, když se k němu nelze prakticky dostat?

Zkrátka chybějící katalog výstavy bude nadále scházet. Byl by totiž býval nejprůhodnějším edičním počinem, byl by logickým zhodnocením náročné a kvalitní práce autorů výstavy i samotného muzea.

Ovšem jedno pozitivum sborník jako celek opravdu přinesl: je opětovným důkazem, že je v tvůrčím i vědomostním potenciálu našich mediálních teoretiků vytvořit zásadní původní českou historicko-teoretickou publikaci *Velké dějiny českých médií*. A že jediným zbývajícím krokem k ní je ji napsat. A vydat. Řada zde uvedených textů by mohla beze studu být jejími prvními kapitoly, příp. jejich koncepty, z nichž lze vyjít pevnou chůzí.