

# Alexander Plencner

## Teória kultúrnych úrovní

### Abstrakt

Autor sa v tomto článku zaoberá teóriou kultúrnych úrovní – predstavou, že kultúru možno z hľadiska kvality rozdeliť na rôzne úrovne. V koncepciách kultúrnych úrovní sa najčastejšie uvažuje o dichotomickom členení (vysoká kultúra a masová kultúra), alebo o trichotomickom (vysoká kultúra, stredná kultúra a nízka kultúra). Text dokumentuje ako tieto predstavy historicky vznikali, a v ktorých prameňoch sa objavili. Od estetickéj a esencionalistickej predstavy o kultúrnych rovinách článok postupne prechádza k sociologickému vymedzovaniu kultúry. Autor sa snaží ukázať, že uvažovanie o rôznych úrovniach nehovorí iba o kultúre samotnej, ale je aj určitým svedectvom o atmosfére danej doby, o intelektuáloch, ich hodnotách a zámeroch. Článok komentuje rôzne prístupy, ktoré ku kultúre zaujímali kritici: elitársky (typický pre konzervatívov rovnako ako radikálov), populistický (typický pre liberálov) a sociologický. V závere autor dochádza k presvedčeniu, že členenie kultúry na vysokú, strednú a nízku je výsledkom sociálnej

konštrukcie a na jednotlivé roviny kultúry by sme sa mali dívať ako na historicky podmienené sféry spotreby, ktoré si pre seba vyčlenili jednotlivé sociálne vrstvy. Argument kvality z dnešného pohľadu neobstojí. Vkus môžeme chápať ako dispozíciu, ktorá závisí od pozície jednotlivca v sociálnom systéme. Často slúži sa odlišenie sa od iných sociálnych vrstiev. Ukazuje sa tiež, že dominantné vrstvy v spoločnosti spotrebúvajú produkty zo všetkých rovín kultúry, nielen z vysokej. Nízka kultúra alebo masová kultúra oslovuje všetky spoločenské vrstvy.

### Kľúčové slová

vysoká kultúra, stredná kultúra, nízka kultúra, masová kultúra, populárna kultúra, gýč, intelektuáli, elitárstvo, konzervativizmus, populizmus, vkus, estetika, estetická hodnota.

### Úvod

Konzervatívny, radikálny a liberálny pohľad na kultúru predstavoval tri rôzne ideologické pozície, z ktorých sa v minulosti skúmala masová a populárna kultúra. Tieto pohľady v časti kultúrnej reflexie pretrvávajú dodnes. Sú určitým svedectvom o kultúrnom zápase, ktorý prebiehal na stránkach novín a časopisov. Spory o dominanciu, vymedzovanie sa voči konkurencii a boj o publikum teda neprebíhali iba v oblasti kultúrnej produkcie, ale aj na poli kultúrnej reflexie. V 20. storočí sa rozšírili najrôznejšie označenia novej, priemyselnými prostriedkami produkovanej kultúry – napríklad masová kultúra, nízka kultúra, gýč. Boli to v podstate dehonestujúce nálepky, pretože vyjadrovali odpor mnohých intelektuálov ku kultúre najširších vrstiev obyvateľstva. Konzervatívci, radikáli a liberáli často len využívali kultúru ako zámienku na ostrú polemiku. Jej cieľom bolo v skutočnosti niečo iné, než analýza estetických hodnôt. Niektorí z nich sa napríklad navzájom obviňovali zo schvaľovania gýča (pozri Kloskowská, 1967, s. 191), z čoho je zrejme, že ako skupina si neboli istí svojím postavením v spoločnosti a nevedeli, aký postoj majú zaujať k priemyselne produkovanej kultúre.

Ako vôbec táto situácia vznikla? Po sociálnych a politických revolúciách 18. storočia, rovnako ako po priemyselnej revolúcii, vznikla verejná sféra – sociálny priestor určený na verejnú komunikáciu. Etablovali sa v ňom intelektuáli orientovaní na knižnú kultúru. Pružne obsadzovali pozície vyhradené v minulosti reprezentantom aristokracie a duchovenstva. Stávala sa z nich špecifická skupina názorových lídrov – sekularizovaná inteligencia. V radoch tejto inteligencie začali pôsobiť sociálni a kultúrni

kritici a filozofi, ktorí čítali knihy a sami ich aj písali. Vo svojich dielach buď schvaľovali, alebo odmietali prudko prebiehajúce spoločenské zmeny (Ross, 2005). Títo intelektuáli väčšinou jednohlasne vítali politické zmeny sprevádzajúce priemyselnú revolúciu, ekonomické zmeny, ktoré z nej vyplývali, hodnotili nejednoznačne a viac-menej opäť zhodne odmietali jej kultúrne dôsledky. Nárokovali si právo definovať hranice dobrého vkusu v kultúrnych produktoch epochy kníhtlače. Chceli stanovovať svoje vlastné normy a uplatňovať ich na masovú a populárnu kultúru. Vyzdvihovali napríklad ľudovú kultúru. Podľa Marshalla McLuhana sa intelektuáli orientovaní na knižnú kultúru pozerali podozrievavo na všetky médiá okrem knihy. Neskôr v oblasti produkcie masovej tlače, rozhlasu a filmu úplne stratili svoj vplyv (McLuhan, 1964, s. 274). Podstatu toho, čo sa udialo po priemyselnej revolúcii s kultúrou a jej tvorcami, sa pokúsil zhrnúť Herbert J. Gans:

*„Ekonomické a technologické zmeny donútili roľníkov vystáhnúť sa do miest, v dôsledku čoho opustili svoj pôvodný vidiecky typ kultúry. Získali voľný čas a prostriedky, ktoré mohli utrácať za umenie a zábavu slúžiacu ich vlastným potrebám. Stali sa zákazníkmi komercializovanej populárnej kultúry. Táto kultúra kvantitatívne veľmi skoro prekonalu vysokú kultúru, a to z hľadiska vyrobených produktov aj z hľadiska počtu jej výrobcov. Napokon monopolné postavenie vysokej kultúry ako jedinej verejnej a viditeľnej kultúry celkom zrušila. Keďže bohatí patróni prichádzali o ekonomický vplyv a moc, tvorcovia vysokej kultúry boli nútení opustiť dvornú spoločnosť a začať si hľadať podporu a publikum*

*inde. Museli konkurovať populárnej kultúre na takzvanom „trhu s kultúrou“. Tieto zmeny boli pre mnohých tvorcov nežiaduce a považovali ich za ohrozenie všetkého, čo sa už dalo explicitne označiť ako vysoká kultúra. Oslabenie dvora znížilo ich prestíž, privilégia a obmedzilo zdroje, z ktorých získavali svoju podporu. Vzostup obrovského trhu s populárnym umením neznamenal pre tvorcov iba značný pokles úrovne kultúry, ale spôsobil aj stratu ich vplyvu na formovanie vkusu publika s nízkym sociálnym statusom a vzdelaním“ (Gans, 1974, s. 53).*

Mnohí tvorcovia však na prebiehajúce spoločensko-kultúrne zmeny zareagovali pružne a postavili sa na stranu publika nového typu kultúry. Priemyselná revolúcia mala totiž aj pozitívne kultúrne dôsledky – a k nim patrilo umelecké a ideové hnutie romantizmu. Romantizmus podporoval individualizmus, zdôrazňoval rozpor medzi individuálnym poňatím slobody a spoločenskými konvenciami, preto sa stal jedným z kľúčových inšpiračných zdrojov nového poňatia kultúry – kultúry ako „populárnej kultúry“, teda kultúry, ktorá patrí ľuďom. Romantickí umelci sa usilovali vymániť z tradície kultúry klasicizmu. Klasicistické umenie považovali za neprímerane formalistické, neživé a emocionálne ploché.

Dnes už môžeme jasne vidieť, že kritika masovej a populárnej kultúry sa dá chápať ako neplánovaný vedľajší efekt masovej kultúrnej produkcie (porovnaj Eco, 1995, s. 95) [1]. Sama je jej súčasťou, keďže často prebiehala na stránkach populárnych kultúrnych a spoločensko-kritických časopisov (Partisan Review, Dissent, Harper's Magazine, Saturday Review, Diogenes, Commonweal, Commentary, Encounter a i).

Tento článok je venovaný prehľadu koncepcií kultúrnych úrovní a formovaniu idey vysokej kultúry. Jeho zámerom je čiastočne vyvážiť esencionalistické chápanie kultúry – teda jednostranné zameranie na kultúrne hodnoty bez ohľadu na sociálnu podmienenosť kultúrnej produkcie a kultúrnej diskriminácie. Má prevažne dokumentačno-historický charakter. Komentuje tzv. elitárske koncepcie masovej a populárnej kultúry typické pre konzervatívov a radikálov (Williams, 1962; Bennett, 1986; Fiske, 2006) a tiež tie koncepcie a teórie, ktoré boli zhodnotené ako populistické a zastávali ich liberáli (McGuigan, 1993; Gibson, 2000; Curran, 2003) [2]. Osobitný prípad predstavuje sociologická analýza kultúry (Gans, 1974; Bourdieu, 1984). Ide o teoretickú a výskumnú prácu, ktorá odmietala estetické elitárstvo, ale neskĺzla do populistickej identifikácie s publikom. Poslúži ako jeden z prameňov kritiky elitárskeho vyzdvihovania a obhajovania vysokej kultúry.

### Prehľad koncepcií kultúrnych úrovní

Naznačili sme, že teóriu kultúrnych úrovní treba chápať ako jednu zo špecifických reakcií intelektuálov na modernitu. Hlavné argumenty pri systematickom spochybňovaní masovej kultúry hľadali kritici v oblasti estetických hodnôt, pretože priemyselne produkovaná kultúra sa prispôbovala priemernému vkusu najširších vrstiev obyvateľstva a masové javy boli presne tým, čo podľa nich najviac ohrozovalo spoločnosť. Z historického hľadiska je zaujímavý pokus kritikov konštituovať avantgardu ako súčasť vysokej kultúry popri klasickom umení.

Putovanie reflexiou kultúry bude vhodné začať v tábore konzervatívov. Zásadný vplyv na mnohých intelektuálov 20. storočia mal Friedrich Nietzsche. V Nietzscheho filozofikom štýle možno vybadať inšpiráciu osvietenou kritikou a romantickým vitalizmom. Využíval ich na to, aby vystupoval voči negatívnym aspektom moderného života. Jeho kritika kultúry je súčasťou širšej kritiky spoločnosti, štátu, demokracie, liberalizmu, byrokratických systémov a disciplíny – je to kritika modernity ako takej (Kellner, 2004) [3]. Kým Nemecko sa koncom 19. storočia opájalo úspechom z prusko-francúzskej vojny (1870-1871), Nietzsche už vytyčil príznaky úpadku, ktorý čoskoro postihol jeho krajinu [4]. Tento filozof pohrdal masami a s nevôľou hľadel na ich prítomnosť vo verejnom živote. Akákoľvek snaha prispôbiť sa ich potrebám a dosiahnutej úrovni vzdelania znamenala v jeho očiach znehodnotenie kultúry: „umenie degenerovalo na obzvlášť podradnú tému konverzácie a z estetickej kritiky sa stal nástroj zjednotenia márnivej, zmätenej, sebeckej a navyše ešte aj žalostne neoriginálnej pospolitosti“ (Nietzsche in Kellner, 2004). Nietzscheho ideálom bolo prekonanie súčasného stavu novým druhom kultúry a spoločnosti, ktoré by boli schopné vychovávať silných a rozvinutých jednotlivcov (Kellner, 2004). Jeho idea nadčloveka (Übermensch), ako ju rozvíjal v dielach Menschliches, Allzumenschliches [Ľudské, príliš ľudské] (1878-1880) a Also sprach Zarathustra [Tak vravel Zarathustra] (1883-1885) bola zneužitá nacizmom, ale jeho prorocké nihilistické vízie zanechali hlboké stopy vo filozofii 20. storočia. Na nebezpečenstvo rozkladu kultúrnych hodnôt Európy upozorňoval o niekoľko desaťročí

neskôr v eseji La rebelión de las masas [Vzbura davov] (1930) aj José Ortega y Gasset [5].

Mnohí kultúrni kritici čerpali podnety nielen z Nietzscheho filozofickej reflexie, ale najmä z monografie Culture and Anarchy [Kultúra a anarchia] (1869) anglického básnika a esejistu Mathewa Arnolda. Arnold totiž propagoval poňatie kultúry v tom význame, ako ho koncom 19. storočia chápala nemecká idealistická filozofia. Nadväzoval na estetickú a intelektuálnu tradíciu a súčasne kritizoval amerikanizáciu a masovú demokraciu (Kloskowská, 1967, s. 152). A práve tieto dva trendy sa charakteristickým spôsobom prejavili v masovej kultúre (Strinati, 2006, s. 20). Arnoldovo dielo zverejnilo všetky základné témy kritiky masovej kultúry. Tento anglický básnik a esejista chápal kultúru ako „to najlepšie, čo človek vymyslel a vyjadril“ (Arnold, 1869, s. viii) [6]. Opisuje ju ako nástroj sebazdokonaľovania, kultivácie človeka:

*„Kultúra, ktorá je poznávaním dokonalosti, nás vedie..., aby sme dokázali pochopiť, že tou pravou dokonalosťou človeka je dokonalosť v harmónii, je to rozvoj všetkých stránok našej ľudskosti; a keďže ide o celostné zdokonaľovanie, musí to byť aj rozvoj všetkých častí spoločnosti. Lebo ak jeden človek trpí, musia ostatní trpieť spolu s ním; a čím menej ľudí nasleduje pravú cestu spásy, tým ťažšie je túto cestu nájsť“ (s. xvi).*

Pod zdokonaľovaním si Arnold poeticky predstavuje „harmonický rast všetkých mohutností, ktoré dávajú krásu a hodnotu ľudskej podstate“ (s. 14). Z textu jeho eseje sa dá ľahko postrehnúť, že dokonalosť chápe v biblickom zmysle. Kvôli nábožen-

ským dôvodom ani nevystupuje proti masám (tak ako Nietzsche), ale obracia svoju kritiku proti nadmernému rastu spoločnosti a manipulátorom más, napríklad politickým vodcom (Kloskowská, 1967, s. 153). Anarchiu vysvetľuje ako sociálnu dezintegráciu, ktorá hrozí spoločnosti.

V podobnom duchu ako Arnold, postuluje základné východiská svojej kritiky anglicko-americký básnik, dramatik a literárny kritik T. S. Eliot. V monografii Notes towards the Definition of Culture [Poznámky k definícii kultúry] (1948) predstavuje tézu, že žiadna kultúra v histórii sa neobjavila a nerozvíjala bez náboženstva (Eliot, 1949, s. 87). Pre Eliota je kultúra „to, vďaka čomu stojí za to žiť“ (s. 100). Rovnako ako iní kritici si všima devalváciu súčasnej kultúry a vyslovuje obavy o jej budúcnosť:

*„Vo všeobecnosti sa predpokladá, že tu síce existuje kultúra, ale tú vlastnú iba malá spoločenská skupina a z toho možno vyvodit' len jeden z dvoch záverov: buď sa o kultúru zaujíma iba malá minorita a preto pre ňu už v budúcej spoločnosti nebude miesto; alebo v budúcej spoločnosti musí byť kultúra, ktorú vlastnilo len niekoľko ľudí, k dispozícii každému“ (Eliot, 1949, s. 105).*

Riešenie Eliot prekvapivo nachádza v zachovaní sociálnych tried, ktoré sú podľa neho podmienkou pretrvania kultúry (s. 87). To vlastne svedčí o jeho konzervatívnej orientácii. Eliot by s Gassetom určite súhlasil v tom, že na kultúru (vo význame umenia, art – s. 86) majú negatívny vplyv spoločenské zmeny. Keďže masová kultúra mala sklón unifikovať všetky kultúrne formy, dala sa považovať za prekážku kultúrnej diverzity. Eliot si myslel, že

ak by sa zachovali súčasné sociálne triedy, a to vrátane elít, zabezpečilo by sa tým zachovanie cenného kultúrneho dedičstva pre nasledovnú generáciu [7].

Masová kultúra nenechávala chladnými ani ľavicových intelektuálov, ktorí často sklzávali do radikálnych postojov. Najvplyvnejší článok o stave kultúry v období masovej spoločnosti napísal americký umelecký kritik Clement Greenberg. Išlo o slávnu esež Avant-Garde and Kitsch [Avantgarda a gýč] (1939). Greenbergov text bol výnimočný hneď z niekoľkých hľadísk. Upozorňuje na kultúrny konflikt, ktorý nastal medzi dvoma nezmieriteľnými typmi kultúry: avantgardou, čiže moderným umením a gýčom – „populárnym, komerčným umením a literatúrou“ [8]. Autor v článku tvrdí, že gýč je „produktom priemyselnej revolúcie, ktorá urbanizovala masy západnej Európy a Ameriky“; takže táto forma kultúry má podľa neho sociálne príčiny. Predostiera hypotézu, že gýč parazituje na kultúre, lebo môže existovať len vďaka rozvinutej kultúrnej tradícii, ktorej objavy a dosiahnuté výsledky využíva vo svoj vlastný prospech. Greenberg sa sťažuje, že gýč vytlačá ľudovú kultúru, a že publikum avantgardy sa znižuje, pretože elity s pestovaným vkusom začínajú opúšťať progresívne formy kultúry (Greenberg, 1946, s. 101-102). Táto esež upozorňuje na dilemu obyvateľov modernej spoločnosti, ktorí si musia voliť medzi kultúrou s transcendentálnymi funkciami a úžitkovo zameranou kultúrou.

Greenberg bráni hodnoty avantgardy pred akademizmom v umení [9] a komercializáciou. Vysvetľuje, že avantgardný básnik alebo umelec sa snaží vytvárať čisté, „nestvorené“ formy; svojou umeleckou činnosťou

chce vlastne napodobňovať stvoriťskú prácu Boha (s. 100). Tvorca odmieta akúkoľvek imitáciu, ku ktorej sa uchýľuje gýč. Často citovaným výrokom z tejto eseje je postreh, že „avantgardná kultúra je napodobňovanie napodobňovania“ (s. 101). „Ak avantgarda napodobňuje umelecké procesy, tak potom môžeme vidieť, že gýč napodobňuje umelecké efekty,“ dodáva Greenberg (s. 104). Je to teda pokus o estetické odlišenie umenia od masovej kultúry. Text je zaujímavý aj tým, že sa snaží konštituovať avantgardu ako nositeľku pravých kultúrnych hodnôt, zdôrazňuje napríklad jej inovatívnosť, podriadenosť ideálu čistej umeleckej tvorby a nezávislosť na publiku [10]. O gýči naopak Greenberg tvrdí:

*„Gýč využíva na svoj surový materiál poklesnuté formy autentickkej kultúry alebo jej akademické imitácie... Tie sú zdrojom jeho ziskov. Gýč je mechanický, funguje s pomocou vzorcov. Gýč je vlastne sprostredkovaná skúsenosť a falošný dojem. Aj keď sa jeho podoba v jednotlivých štýloch mení, zostáva neustále rovnaký. Gýč je stelesnením všetkého, čo je v našom dnešnom živote nepravé. Predstiera, že od svojich zákazníkov nič nechce, teda okrem ich peňazí – nestojí dokonca ani o ich čas“ (s. 102).*

Tam, kde Greenberg analyzuje avantgardu, je evidentné, že slová obhajoby vyslovuje estetik. Druhá polovica článku, ktorá je venovaná gýču, sa už nesie v celkom inom duchu: medzi riadkami cítiť isté pohoršenie a celkový ráz textu je odsudzujúci, moralizujúci. Invenčné výroky o funkciách avantgardy vystriedali v podstate povrchné hodnotenia [11]. Napriek tomu Greenbergova esej ovplyvňovala intelektuálov viac ako celé desaťročie [12].

Úvahy Nietzscheho, Gasseta, Arnolda, Eliota a Greenberga predstavovali hlavné pramene inšpirácie kultúrnych kritikov a teoretikov asi do 60. rokov minulého storočia [13]. Formovanie „idey vysokej kultúry“ v zmysle umeleckej alebo elitnej kultúry, teda kultúry, ktorá zušľachtuje človeka, by bez týchto autorov pravdepodobne nebolo možné. Treba však povedať, že v ich diele sa ešte nehovorí o vysokej kultúre, sami tento pojem nepoužívajú. Autori, ktorí v 50. rokoch začali s pojmom vysoká kultúra operovať, nachádzali oporu pre svoje argumenty práve v ich textoch. Previazanosť kultúrnej kritiky s reflexiou modernej spoločnosti naznačuje, že pojem „vysoká kultúra“ sa nezrodil z nezaujatej, estetickej analýzy dobových kultúrnych produktov, ale že bol naopak motivovaný mimoestetickými faktormi – sociálnymi zmenami. Vysoká kultúra vôbec nebola vysokou kultúrou „substanciálne“. Vysoká kultúra sa stala „vysokou“ v momente, keď do verejnej sféry a spoločenského života vstúpili najnižšie vrstvy obyvateľstva. Nasledujúce odstavce dokumentujú vznik teórie kultúrnych úrovní. V tejto teórii slúžila kategória „vysokej kultúry“ ako hlavné rozlišovacie kritérium hodnoty kultúry.

Tradícia uvažovania o kultúrnych úrovniach vychádza z pokusov o klasifikáciu kultúry, ktorej autormi boli na začiatku 20. storočia niektorí esejisti. Americký novinár a kritik Will Irwin použil v sérii článkov publikovaných v novinách New York Sun (1902-1903) termíny highbrow (intelektuál) [14] a lowbrow (nevzdelanec) (DeFleur – Dennis, 1998, s. 281). Pojmy sa čoskoro aplikovali na celú sféru kultúry. Rozšírili sa najmä zásluhou vplyvnej publikácie America's Coming-of-Age [Dospievanie Ameriky] (1915) literárneho kritika a historika kultúry Vana Wycka Brooksa [15]. Brooks vysvetľuje pojmy takto:

*„Samotné zafarbenie slov ‚highbrow‘ a ‚lowbrow‘ vyvoláva inštinktívny pocit, že ide o pomenovanie značne neuspokojivého stavu. Oba majú hanlivý význam. ‚Highbrow‘ je výnimočná osobnosť, ktorej cnosti sú predmetom obdivu, ale človek má pri nich pocit, že sú starosvetké a nekompromisné, ‚lowbrow‘ je zase priateľský spoločník, ktorého si každý ochotne obľúbi, ale pritom bude jeho osobou a jeho prácou do istej miery pohŕdať. To, čo platí o týchto typoch osobnosti, platí aj o životných štýloch, ktoré reprezentujú. Oba sú rovnako nežiaduce a nezlúčiteľné a rozdeľujú život v Amerike na dva tábory“ (Brooks, 1958, s. 3).*

Pojmy vstúpili do kultúrno-kritického diskurzu, začali sa opakovať v časopiseckých esejách. Zásluhu na tom, že sa stali súčasťou slovníka amerických intelektuálov, mal zrejme ďalší ľavicový intelektuál, Dwight MacDonal. Radikálny kritik MacDonal sa v článku A Theory of Mass Culture [Teória masovej kultúry] (1953) odvolával na Greenberga, ale na rozdiel od neho sa odvážil urobiť krok vpred a názory

na kultúrnu produkciu zovšeobecnil. Už to teda nebolo vyzdvihovanie avantgardy na základe jej porovnania s gýčom, ani reflexia dvoch prístupov ku kultúre a k životu, sofistikovaného a pragmatického. Bol to pokus o systematické rozlíšenie kultúrnej produkcie. MacDonalov článok síce nevyňikal z hľadiska odbornosti – išlo napokon iba o úvahu – [16], ale mal mimoriadny kultúrny význam, pretože: 1. uvádza pojmy vysoká kultúra (high culture) a masová kultúra (mass culture) v dnešnom význame tohto slova; 2. anglický pojem „mass culture“ chápe ako ekvivalent nemeckého pojmu kitsch (gýč); 3. masovú kultúru vysvetľuje ako priemyselne produkovánú kultúru a kladie ju do kontrastu s ľudovou kultúrou (folk art) [17]; 4. masovú kultúru obviňuje z príživovania sa na vysokej kultúre:

*„Už takmer celé storočie pozostáva Západná kultúra z dvoch zložiek: z tradičnej zložky, ktorej vývoj dokumentujú učebnice – nazvime ju napríklad ‚vysoká kultúra‘, a z ‚masovej kultúry‘, ktorá sa ako celok vyrába pre trh. (...) Tento jav je vlastne pre modernú dobu charakteristický, podstatným spôsobom sa pritom odlišuje od všetkého, čo sa kedysi nazývalo umením a kultúrou. Pravdou je, že masová kultúra vznikla ako parazitická forma a do určitej miery ňou aj stále je, je to rakovinový výrastok na vysokej kultúre“ (s. 59).*

Ide o základné, dichotomické členenie kultúry. Chýbajúcim článkom v teórii kultúrnych úrovní bol ešte pojem „stredná kultúra“ (middle culture alebo middlebrow culture, skrátene „midcult“). Hoci sa vyskytol už predtým (napríklad Lynes, 1949), MacDonal ho pomohol definovať ako

zvláštny typ masovej kultúry určený pre stredné vrstvy – maloburžoáziu [18]. Pojmom sa zaoberá esej Masscult & Midcult [19] z monografie Against the American Grain [Proti americkej náture] (1962). Komerčne orientovaný midcult je výsledkom „korupcie vysokej kultúry“, ktorý de facto podlieha požiadavkám publika rovnako ako masscult, ale naoko svojich užívateľov pozýva k výsadnému a zložitému kultúrnemu zážitku“ (Eco, 1995, s. 90). Midcult je teda určený pre spotrebiteľov, ktorí túžia po určitej exkluzivite, ale nedokážu akceptovať takú mieru komplexnosti a abstrakcie, aká je charakteristická pre vysokú kultúru. Midcult je akýmsi kompromisom medzi prístupnosťou a kvalitou. „Požičiava si“ objavy avantgardy, pretože ich považuje za funkčné (s. 88). Nie je to umenie, ale len vynikajúci tovar. Je to napríklad i priemerný, stredný dizajn, ktorý využíva staré objavy Bauhausu (s. 94). Stredné vrstvy majú k midcultu často utilitárny vzťah, usilujú sa pomocou neho zvyšovať svoj kultúrny status. Takýto postoj buržoázie ku kultúre intelektuálov dráždil, neprestávali ho kritizovať a zosmiešňovať.

MacDonal teda prechádza k predstave o troch úrovniach („poschodiach“) kultúry z hľadiska kvality. Nie je to úplne bezproblémová myšlienka. Kategória strednej kultúry je najproblematickejším prvkom teórie kultúrnych úrovní. Predovšetkým nie je možné vyčleniť estetické kritériá, ktorým musí vyhovovať určitá trieda kultúrnych produktov, aby sa už nedala označiť za masovú kultúru, ale pritom by ešte stále nespĺňala nároky kladené na diela vysokej kultúry. Zvlášť hranica medzi strednou a vysokou kultúrou je neostrá. Radikálni kritici masovej kultúry mali sklon označovať ako midcult každé dielo, ktoré

malo znaky vysokej kultúry, ale príliš sa spopularizovalo [20].

Posledným významným príspevkom k teórii kultúrnych úrovní bol koncept amerického sociológa Edwarda Shilsa. Ten už reprezentuje liberálny, opozičný prístup. Shils na rozdiel od kultúrnych kritikov nevidí dôvod na odmietanie kultúry nižšej úrovne. Rešpektuje individuálny vkus užívateľov kultúry a v podstate len konštatuje, že rôzne kvalitatívne úrovne kultúry sú výsledkom rôznych estetických, intelektuálnych a morálnych nárokov. Kultúru člení na: „ušľachtilú“ (superior, refined), „priemernú“ (mediocre) a „surovú“ (brutal) (Shils, 1961, s. 83) [21]. Každá z nich má svoje historické oprávnenie, ale najdlhšiu tradíciu priznáva ušľachtilej kultúre. Článok tohto sociológa, venovaný masovej spoločnosti, je v časti zameranej na kultúru prekvapujúco triviálny a neoriginálny; autor nenachádza vôbec žiadne spojenia medzi rôznymi rovinami kultúry a sociálnou pozíciou ich užívateľov. Tri rôzne kvalitatívne úrovne kultúry charakterizuje len esteticky a zo „sociologických dôvodov“ si pre ne volí iné, než zaužívané pomenovania [22]. Pritom tie sú paradoxne ešte spornejšie, než klasické názvy vysoká, stredná a nízka kultúra. Podľa Herberta J. Gansa sa len ťažko dajú považovať za neutrálne (1974, s. 167).

Teóriu kultúrnych úrovní podrobil kritike napríklad Umberto Eco. Namietol, že úrovne nekorešponujú s triednymi rozdielmi a stupňami zložitosti, nezodpovedajú ani s rovinami estetickej hodnoty [23]. Otvoril problém, či v skutočnosti takéto kultúrne produkty nepredstavujú dve rôzne možnosti spotreby. Ponúkajú tak vlastne dva aspekty svojej zložitosti (Eco, 1995, s. 60-62). Eco v celkom domyslený návrh ukazuje [24], že možnosti metafory kultúrnych úrovní v estetickom chápaní rýchlo narazili na svoje vlastné limity a vyčerpali sa v neriešiteľných rozporoch. Kvalitatívne vymedzovanie masovej kultúry bolo odsúdené na neúspech [25].

### Idea vysokej kultúry

V druhej časti tohto článku sa pokúsím spochybniť ideu vysokej kultúry tak, ako ju ponímali kultúrni kritici a uvediem niektoré spoločenské a kultúrne okolnosti, ktoré pravdepodobne mali na nich vplyv. Koncept vysokej kultúry je statický a ahistorický (McGuigan, 1993, s. 65). Je to umelá konštrukcia; poslúžila príslušníkom vyšších spoločenských vrstiev na odlíšenie sa od ostatných sociálnych skupín. V mene vysokej kultúry si pre seba vyčlenili časť kultúrnej produkcie a snažili sa k nej zaistiť si výhradný prístup. Táto časť textu sa sústreďuje na sociologické chápanie kultúry, ktoré zohľadňuje historický kontext.

Ako vlastne vznikala predstava o vysokej kultúre? Britský literárny kritik John Carey vysvetľuje, že pojem vysoká kultúra vychádza z „romantickej predstavy intelektuálov o strmých horských vrcholoch, na ktoré môžu po namáhavej ceste vystúpiť iba vyvolení jediní“ (Carey in Zahrádka, 2009, s. 19-20). Vysokohorská turistika, ktorá „bola na konci 19. storočia obľúbenou činnosťou mnohých intelektuálov“, teda poslúžila ako metafora na označenie výnimočnosti, výlučnosti a nedostupnosti určitej oblasti umenia pre najširšie vrstvy obyvateľstva (s. 20). Český estetik Pavel Zahrádka vyhladal a komentoval viaceré texty, ktoré odkrývajú formovanie idey vysokej kultúry v Amerike a Európe 19. a 20. storočia (pozri s. 74-82). Pozoruhodné sú dva: autorom prvého textu bol Lawrence Levine (1990), druhý text napísal sociológ Paul DiMaggio (1982).

Levine v monografii *Highbrow/Lowbrow: The Emergence of Cultural Hierarchy in America* [Vysoké a nízke: vznik kultúrnej hierarchie v Amerike] ukazuje, že rozlíšenie medzi vysokou

a nízkou kultúrou malo sociálne príčiny. Američania sa snažili chrániť pred vlnou imigrantov prichádzajúcich z Európy a chceli si zachovať vplyv na politiku a ekonomiku. Domáci podnikatelia si od svojich zamestnancov udržiavali odstup a pokúsili sa o „sakralizáciu kultúry“ – o akúsi privatizáciu časti umeleckých diel pre svoju vlastnú vrstvu (Levine, 1990, s. 83). Podporovali myšlienku, že pravé umenie tvoria iba vybraní umelci a tiež, že len „kultivovaní“ ľudia ho dokážu rozoznať (s. 118-119). S vysokou a nízkou kultúrou sa narábalo ako s kultúrou ľudí buď vysokej, alebo nízkej inteligencie [26]. Americkí intelektuáli mali obzvlášť dobrý dôvod podnikateľov v tomto úsilí podporovať a pridať sa na ich stranu, keďže sa nemohli tešiť takému postaveniu a spoločenskej úcte, aké mali vzdelanci v Európe. Nikto sa na nich nepozeral ako na výlučnú sociálnu skupinu (Curti, 1955, s. 259-260).

DiMaggiov článok *Cultural Entrepreneurship in Nineteenth-Century Boston* [Kultúrne podnikanie v Bostone 19. storočia] je prípadovou štúdiou o premenách prístupu ku kultúre vo vybranom americkom meste – najaktívnejšom centre vtedajšej americkej kultúry. DiMaggio ukázal, ako sa postupne, v období od roku 1850 do roku 1900, presadilo v Amerike rozdelenie kultúry na vysokú a populárnu. Mestské elity sa usilovali „vybudovať také organizačné formy, ktoré by, po prvé, izolovali vysokú kultúru, a po druhé, odlíšili ju od populárnej kultúry“ (DiMaggio, 1982, s. 374) [27]. Do polovice 19. storočia bolo bežné, že sa v kultúre miešali rôzne žánre, z dnešného pohľadu už nezlúčiteľné. Napríklad Filharmonická spoločnosť v Bostone ponúkala publiku koncerty klasickej hudby, ale hosťovala i popu-

lárných spevákov tej doby. V múzeách sa okrem obrazov vystavovali tiež najrôznejšie kuriozity: bradaté ženy a zmutované zvieratá, vstupné si pritom mohli dovoliť nielen príslušníci vyšších stredných vrstiev, ale i pracujúce vrstvy (s. 375-376).

Záujem na definovaní „vysokej kultúry“ mali osoby, ktoré DiMaggio nazýva kultúrni kapitalisti (cultural capitalists). Ich majetok pochádzal z podnikateľskej činnosti v priemyselnej sfére, časť ziskov však investovali do kultúry. Znalosť umeleckých štýlov a žánrov im totiž zabezpečovala spoločenskú prestíž. Snažili sa monopolizovať kultúru vyšších vrstiev, zakladali nezávislé kultúrne inštitúcie so stabilnou finančnou podporou, ktoré síce boli navonok vytvorené pre verejnosť, ale v podstate slúžili prezentačným zámerom elity. Charitatívne organizácie prispievajúce na ich činnosť mali dostatočne nejasne formulované ciele, takže umožňovali zamaskovať ich skutočnú funkciu. Inštitúcie presadzovali ideál umenia, ktorý zo svojej recepcie fakticky vylučoval podstatnú časť bostonskej verejnosti. K ďalším opatreniam napríklad patrilo vytváranie sociálnej dištancie medzi umelcami a publikom. Elity sa usilovali o „mystifikáciu“ umenia, aby bolo možné narábať s umeleckými dielami ako s „posvätnými“ artefaktmi a regulovať k nim prístup (s. 376-381). Kultúrne inštitúcie teda neboli založené preto, aby uchovávali a sprístupňovali už existujúce diela vysokej kultúry, bol to nástroj, ktorý z vybraných umeleckých diel vysokú kultúru vytváral (Zahrádka, 2009, s. 80) [28].

Ako sa dívajú sociológovia na teóriu kultúrnych úrovní? Čo môžu prezradiť o sociálnej podmienenosti estetického vkusu? Akým spôsobom získala vysoká kultúra svoju vysokú prestíž?

Americkému sociológovi Herbertovi J. Gansovi (1974) a francúzskemu sociológovi Pierrovi Bourdieuovi (1984) sa podarilo ukázať, že vkus, ako predpoklad preferencie a oceňovania konkrétnych kultúrnych produktov, súvisí s kategóriou sociálneho statusu. Kultúrne úrovne sú podľa nich previazané so systémom sociálnej hierarchie. Namiesto toho, aby analyzovali sféry kultúrnej produkcie z hľadiska ich kvality, prenášajú títo sociológovia svoju pozornosť na publikum a jeho rozlišovacie estetické schopnosti. Obaja si kladú otázku, odkiaľ pochádza „legitimita“ vysokej kultúry a ako je možné, že estetické normy vysokej kultúry získali v spoločnosti dominantné postavenie a uplatňujú sa aj na masové kultúrne formy.

Gans vychádzal z Vana Wycka Brookska (1958) a Russella Lynesa (1949). Myšlienku o rôznych kultúrnych úrovniach interpretuje ako „estetický pluralizmus“. Jednotlivé roviny nazýva „kultúrami vkusu“ (taste cultures) a skupiny ich užívateľov „publikum vkusu“ (taste publics) (s. 68-69). V jeho ponímaní nejde o nijaké uzavreté štruktúry. Sú to skôr pomocné analytické konštrukcie; označujú množinu príbuzných kultúrnych produktov a množinu spotrebiteľov, ktorých spojili podobné voľby z kultúrnej ponuky. Sociologický charakter tejto koncepcie vidieť v tom, že každá kultúra vkusu zodpovedá určitej sociálnej vrstve v štruktúre americkej spoločnosti [29]. Každá má svojich vlastných tvorcov, produkty, kritikov i inštitúcie zabezpečujúce potreby užívateľov. Výber konkrétneho kultúrneho produktu ovplyvňuje podľa Gansa viacero faktorov: sociálna vrstva, z ktorej pochádza člen publika, jeho vek, náboženské vyznanie, etnická a národnostná príslušnosť, regionálny

pôvod, miesto bydliska a osobnostné faktory. Rozhodujúci význam má však vzdelanie (s. 69-70). Vzdelanie dovoľuje určitú mieru kultúrnej mobility – napríklad štúdium na vysokej škole môže znamenať posun do oblasti spotreby vyššej kultúry (s. 110).

V tomto systéme sa už prívlastky „vysoká“ a „nízka“ nechápu esteticky, ale vyjadrujú statusovú hierarchiu. Vysoká kultúra je vysokou jednoducho preto, lebo má najvyššiu spoločenskú prestíž (s. 115). Publikum vysokej kultúry sa považuje za akéhosi experta na kultúru a jeho nároky pomáhajú legitimizovať tvorcovia, kritici a vedci. Súvislosť kultúry vkusu so spoločenským postavením dokumentuje Gans poukázaním na rozpory medzi kultúrnymi voľbami a hodnotením týchto volieb. Napríklad ľudia sa len neradi priznávajú k tomu, že si vyberajú kultúrne produkty obľúbené v nižších sociálnych vrstvách. Často verejne schvaľujú iné kultúrne produkty ako tie, ktoré spotrebávajú v súkromí (s. 115-117):

*„Obhajcovia vysokej kultúry interpretujú existenciu tohto rozporu ako dôkaz univerzálnosti svojich kritérií a dospievajú k záveru, že buď chcú ľudia viac vysokej kultúry než v skutočnosti môžu získať, alebo uprednostňujú to, o čom si myslia, že to nie je kvalitné, na úkor toho, o čom sa vyjadrovali ako o kvalite. Žiaľ, obe interpretácie sú mylné, odráža sa v nich skutočnosť, že estetické kritériá iných kultúr vkusu sú neviditeľné“ (s. 117).*

Gans tvrdí, že každá kultúra vkusu má svoje vlastné estetické kritériá na hodnotenie kvalitnej a nekvalitnej produkcie v rámci jej sféry. Len normy vysokej a vyššej strednej kultúry budia dojem všeobecnej záväznosti. Obe tieto kultúry vkusu získali totiž výnimočné postavenie. Toto postavenie pochádza zo spojenia s mocenskou a ekonomickou elitou, prináša im náležitú úctu a pomáhajú ho upevňovať aj kritici. Gans si všimol, že pri recenzovaní kultúrnych produktov pre médiá vychádzajú mnohí z nich z iných noriem ako sú tie, ktoré si osvojili užívatelia. Kritici totiž patria do vyššej kultúry vkusu ako ich publikum. Užívateľom nižších kultúr vkusu nezostáva nič iné, ako vyjadrovať svoje hodnotové súdy „ústne“ v rámci bežnej konverzácie (s. 116).

Zásadný impulz na prehodnotenie estetickéj teórie kultúrnych úrovní prišiel zo strany ľavicového intelektuála Pierra Bourdieua. Bourdieu napísal v roku 1979 publikáciu La Distinction: Critique sociale du jugement [Odlišnosť: o sociálnej kritike estetického vkusu], ktorá predstavovala významný prínos do sociálnej teórie a ovplyvnila sociologickú a kulturalistickú teóriu na celý zvyšok storočia [30]. Išlo o rozsiahly komentár k výskumu kultúrnych preferencií Francúzov. Výskum sa uskutočnil v rokoch 1963 a 1967-1968 a jeho cieľom bolo zistiť, do akej miery sú kultivovanosť a kultúrne kompetencie, ktoré sa prejavujú vo výbere kultúrnych produktov, závislé od sociálneho postavenia jednotlivca a od kultúrnej oblasti, v ktorej sa uplatňujú [31]. Z výskumu vyplynulo, že kultúrne praktiky (voľby kultúrnych produktov, posudzovanie umeleckých diel) súvisia primárne so vzdelaním a sekundárne so sociálnym pôvodom (Bourdieu, 1984, s. 13).

Bourdieu vychádza z rozdelenia spoločnosti na tri vrstvy, dominantnú (buržoázia), strednú (maloburžoázia) a pracujúcu. Príslušnosť ku konkrétnej vrstve závisí od množstva kapitálu, ktorým disponuje jednotlivec. Bourdieu rozvíja originálnu myšlienku, že tento kapitál by sa nemal zjednodušene chápať iba ako vlastníctvo ekonomických prostriedkov. Podľa neho v skutočnosti existuje viacero foriem kapitálu, z ktorých najdôležitejšie sú dve formy: ekonomický kapitál a kultúrny kapitál [32]. Kombinácia ekonomického a kultúrneho kapitálu zabezpečuje jednotlivcovi špecifické postavenie v rámci danej sociálnej vrstvy. Z tohto dôvodu nie sú sociálne vrstvy prevažne homogénnymi sférami, ale nachádza sa v nich viacero frakcií, medzi ktorými prebieha boj o prestíž (typický je napríklad konflikt medzi intelektuálmi a podnikateľmi).

Jadrom monografie Odlišnosť je analýza vkusu. Bourdieu rozlišuje medzi tromi druhmi vkusu: „legitímnym vkusom“ (legitimate taste), „priemer-ným vkusom“ (middle-brow taste) a „populárnym vkusom“ (popular taste). Legitímny vkus je vkusom pre legitímne diela – okrem klasických diel do tejto kategórie patria aj modernistické diela v oblasti filmu, jazzu alebo piesňovej tvorby. Ako legitímne sa označujú preto, lebo vytvárajú akúsi oficiálnu kultúru, ktorú ustanovili dominantné vrstvy a presadzujú ju všetkými možnými prostriedkami v sociálnom systéme. Rozšírenosť legitímného vkusu stúpa s dosiahnutým vzdelaním. Priemerný vkus je typický pre stredné vrstvy a vyznačuje sa uprednostňovaním menej známych, nenáročnejších diel slávnych umelcov alebo najvýznamnejších diel umelcov s nižšou reputáciou. Populárny vkus je ľudovým vkusom. Charakterizuje

ho snaha získavať kultúrne produkty vyvolávajúce „maximálny efekt“ za „minimálnu cenu“. Najbežnejší je medzi pracujúcimi vrstvami, ktoré majú najnižšie vzdelanie (Bourdieu, 1984, s. 16, 379).

Pri analýze kultúry a vkusu sa Bourdieu často zameriava na vzdelávací systém. Vzdelávací systém totiž umožňuje enkulturáciu jednotlivca do legitímnej kultúry. Poskytuje mu vzdelanostný kapitál, ktorý sa dá chápať ako podtyp kultúrneho kapitálu (s. 13):

*„Vzdelanie vybavuje jednotlivca dispozíciami potrebnými na porozumenie legitímnej kultúre, pričom pri vzdelávaní sa síce primárne berie do úvahy osvojenie si takého poznania a takých praktík, ktoré schvaľuje akademický systém, ale vzdelanostný kapitál sa v nich nevyčerpáva, lebo ho možno uplatniť aj mimo školské osnovy – inšpiruje svojho držiteľa, aby získaval skúsenosti a poznanie, ktoré nemusia byť priamo prepojené s akademickým trhom“ (Bourdieu, 1984, s. 23).*

Vzdelávací systém je zároveň inštitucionalizovaným nástrojom na reprodukciu sociálnej hierarchie. Vytvára, alebo posilňuje sociálne rozdiely medzi ľuďmi a spôsobuje, že ľudia jeho klasifikáciám veria a snažia sa podľa nich správať (s. 25, 387).

Hlavnou myšlienkou Odlišnosti je presvedčenie, že vlastníctvo kultúrneho kapitálu [33] slúži dominantným vrstvám na „odlíšenie sa“ od iných vrstiev a na potvrdenie ich sociálnej prestíže. Odlišnosť sa dá chápať nielen ako dištinkcia či diferenciacia, ale aj ako „dištancia“ – vedomá snaha vzdialiť sa a oddeliť od ostatných [34]. Dôležitou súčasťou tohto procesu je vkus pre vysokú kultúru (tzv. este-

tická dispozícia, s. 28), teda vkus pre diela označované ako legitímne. Aby niekto týmto vkusom disponoval, musí byť vyrastať v prostredí, v ktorom je obklopený umením a umeleckými dielami, alebo ho musí získať vo vzdelávacom systéme. Dominantné vrstvy spĺňajú obe podmienky, pracujúce ani jednu. Stredné vrstvy sa môžu k estetickému dispozícii prepracovať cez vzdelávací systém. Bourdieu vlastne chápe estetický vkus [35] ako kultúrny kapitál. Nejde pri ňom len o ocenenie umenia, ale aj o potvrdenie existujúcich sociálnych rozdielov, keďže niektorí ho majú a iní nie – podobne ako ekonomické prostriedky.

Funkciu estetického vkusu ako nástroja posilňovania sociálnych rozdielov komentuje tento sociológ podrobnejšie v dvoch esejoch: Outline of a Sociological Theory of Art Perception [Náčrt sociologickej teórie umeleckej recepcie] (1968) a The Field of Cultural Production, or: The Economic World Reversed [Pole kultúrnej produkcie alebo svet ekonomiky naruby] [1983] (1993). Estetický vkus sa predvádza ako vrodenná schopnosť, aby sa pomocou neho vopred vylúčila alebo aspoň obmedzila možnosť zníženia sociálnych rozdielov:

*„Mlčanie ohľadom sociálnych predpokladov nevyhnutných na osvojenie si kultúry alebo ešte presnejšie na získanie umeleckej kompetencie v zmysle zvládnutia všetkých prostriedkov potrebných na špecifické osvojenie si umeleckých diel, je vypočítavé mlčanie, pretože práve vďaka nemu je možné legitimizovať sociálne privilegium tak, že sa predstiera, akoby išlo o dar prírody“ (Bourdieu, 1968, s. 174-175).*

Podobne ako DiMaggio, aj Bourdieu ukazoval, že kultúrne inštitúcie neslúžia ani tak verejnému záujmu, ale skôr dominantným vrstvám na symbolické pokorenie ostatných vrstiev [36]. Upozorňuje na sociálne súvislosti, v ktorých dochádza k produkcii a oceňovaniu umeleckých diel. Umelecký charakter diela je „sociálnou konštrukciou“ (Bourdieu, 1993, s. 37). „Umelecké dielo je objektom, ktorý existuje ako umelecké dielo vďaka moci (kolektívnej) viery, ktorá v ňom spoznáva a uznáva umelecké dielo. (...) Produkcia diskurzu o umeleckom diele (kritického, historického, atď) je jednou z podmienok produkcie samotného umeleckého diela“ (s. 35). To, že spotrebiteľ spoznáva a oceňuje umelecké dielo práve ako umelecké dielo, je výsledkom spoločného úsilia „producentov významu a hodnoty diela – kritikov, vydavateľov, riaditeľov galérií a iných skupín...“ (s. 37).

Bourdieu pripomína, že estetická intolerancia môže byť neuveriteľne agresívna (1984, s. 56). To je jeden z ďalších dôvodov, prečo treba zameriavať pozornosť na spätosť vkusu a sociálneho statusu. Ak by sa vychádzalo z presvedčenia, že každý človek disponuje jedinečným vkusom a všetky formy vkusu sú v princípe rovnocenné, nikdy by nebolo možné vysvetliť hostilitu, ktorá sprevádza prezentáciu a obhajovanie estetických súdov. Bourdieuovi sa podarilo dokázať, že obrana vkusu je vždy obranou záujmov tej frakcie sociálnej vrstvy, v ktorej sa tento vkus sformoval. Na obhajobu vysokej kultúry sa dá preto pozeráť aj ako na obhajobu sociálnych privilégií vyšších vrstiev. A naopak: útoky na masovú kultúru sú v skutočnosti „útokmi na masy“. Možno, že jedným z dôvodov, prečo intelektuáli a kritici odmietajú masovú a populár-

nu kultúru, je skutočnosť, užívanie tejto formy kultúry nevyžaduje zužitkovanie toho typu kultúrneho kapitálu, ktorí oni tak namáhavo kumulovali vo vzdelávacom systéme. „Snobizmus“ tak v tejto perspektíve získava nový rozmer. Na scénu sa vracajú staré argumenty o „estetstve“ ako o určitej póze. Hannah Arendtová v 60. rokoch písala o kultúrnom zadubencovi (cultural dupe), ktorý nekozumuje kultúru kvôli nej samotnej, ale kvôli tomu, že je to v móde a prepožičiava mu to istý sociálny status (1994). Kultúra sa takto môže javiť aj ako dejisko konfliktu, komického konfliktu o tom, kto je „výnimočnejší“.

### Záver

Tieto útoky však mali v prvej polovici 20. storočia určité opodstatnenie. Obrana vysokej kultúry a kritika masovej kultúry nevychádzali iba z tendencií sakralizovať umenie a posilňovať pomocou praktík legitimizácie a diskriminácie postavenie dominantných vrstiev. Mali ešte iný zdroj, ktorý sa z dnešného pohľadu javí takmer ako neviditeľný, hoci podstatným spôsobom ovplyvňoval kultúrnu klímu vtedajšieho obdobia: bol ním strach z totalitných režimov. Na tento faktor upozornil Andrew Ross (1989) v kapitole Containing Culture in the Cold War [Regulácia kultúry v období studenej vojny].

Komerčný úspech masovej kultúry vyvolal silné obavy, že jej schopnosť zjednocovať masu z ekonomického a kultúrneho hľadiska bude mať svoj logický ekvivalent aj v ideologickej oblasti – a z masovej kultúry sa stane nástroj skrytého presadzovania totalitných politických koncepcií. Strach z masovej kultúry je preto najmä strachom z masovej spoločnosti sovietskeho typu, z fašizmu a komunizmu [37]. „Komunizmus je všade,“ vyjadril sa v 50. rokoch americký generálny prokurátor J. Howard McGrath, „v továrňach, kanceláriách, mäsiarstvách, na rohu každej ulice, v súkromných podnikoch – a každé z týchto miest je ložiskom smrtiacich baktérií“ (Ross, 1989, s. 47). Preto intelektuáli v tom čase horúčkovo hľadali alternatívu ku kultúre rozširovanej a vyrábanej prostriedkami masovej komunikácie a produkcie: nachádzali ju buď v ľudovej kultúre, alebo v modernom európskom umení (avantgarde). A z rovnakého dôvodu tiež mali záujem regulovať masovú kultúru. Mysleli si, že kvôli jej vplyvu sa existujúce spoločenské vrstvy rozplynú v masách,

a tie sa budú dať už ľahko politicky zmanipulovať. Sami seba vnímali ako „misionárov“, ktorí oslobodzujú ľudí zo zotročenia komerčnou masovou kultúrou (s. 49-50).

Vysoká kultúra bola jednak priestorom, ktorý si chceli spoločenské elity uchrániť pred komerčným tlakom a populárnou zábavou, jednak symbolom politickej a kultúrnej rezistencie, s ktorou spájali svoje nádeje intelektuáli. Masová kultúra si však vytvorila svoj vlastný trh, nezávislý na elitách a intelektuáloch.

Ak by sa však o konzervativizme, radikalizme a liberalizme uvažovalo ako o typických postojoch k masovej a populárnej kultúre aj mimo akademickú sféru, vyšlo by zrejme najavo, že tieto postoje nie sú v také vyhranené. Každý užívateľ môže časť populárnej kultúry elitársky odsudzovať, s inou časťou sa zase sentimentálne identifikovať. Napríklad Paul DiMaggio a Michael Useem zistili, že triedne rozdiely v prístupe ku kultúre sú „podstatne nižšie pri spotrebe kultúrnych foriem, ktoré sa nepovažujú za vysoké umenie – knihy, filmy a populárna hudba“. V prípade populárnejších foriem umenia dokonca nemusia ani existovať (DiMaggio – Useem, 1978, p. 146). Ukazuje sa teda, že kým vysoká kultúra si stále zachováva elitný charakter, elitám čoraz viac začína záležať na tom, aby participovali aj na masovej a populárnej kultúre. Pre dominantné vrstvy je dnes vlastne charakteristická snaha o suverénnu spotrebiteľskú dominanciu v oboch rovinách kultúry. Stávajú sa z nich „kultúrni všežravci“. Spotrebúvajú produkty zo všetkých rovín kultúry, nielen z vysokej. Masová kultúra sa v tomto zmysle naozaj stala masovou, populárnou medzi všetkými vrstvami obyvateľstva. Oslovuje všetky spoločenské vrstvy.

### Zoznam použitej literatúry

- ARENDOVÁ, Hannah. 1994. Krize kultury. Praha : Mladá fronta, 1994. ISBN 80-204-0424-4.
- ARNOLD, Mathew. 1869. Culture and Anarchy. London : Smith, Elder and Co., 1869.
- BENNETT, Tony. 1986. Popular Culture and ,the turn to Gramsci'. In BOYD-BARRETT, Oliver – NEWBOLD, Chris eds. 1995. Approaches to media. A reader. London : Arnold, 1995, s. 348-353.
- BOURDIEU, Pierre. 1968. Outline of a Sociological Theory of Art Perception. In TANNER, Jeremy ed. 2003. The Sociology of Art. A Reader. London, New York : Routledge, 2003, s. 164-177.
- BOURDIEU, Pierre. 1984. Distinction. A Social Critique of the Judgement of Taste. Cambridge; Massachusetts : Harvard University Press, 1984.
- BOURDIEU, Pierre. 1986. The Forms of Capital. In HALSEY, A. H. – LAUDER, Hugh – BROWN, Philip – WELLS, Amy Stuart eds. 1997. Education: Culture, Economy and Society. Oxford University Press, 1997, s. 46-58.
- BOURDIEU, Pierre. 1993. The Field of Cultural Production. Columbia University Press, 1993. ISBN 0-231-08287-8.
- BOURDIEU, Pierre. 1998. Teorie jednaní. Praha : Karolinum, 1998. ISBN 80-7184-518-3.
- BROOKS, Van Wyck. 1958. America's Coming-of-Age. Garden City : Doubleday Anchor Books, 1958.
- CURRAN, James. 2003. Media and Power. London; New York : Routledge, 2003. ISBN 0-415-07740-0.
- CURTI, Merle. 1955. Intellectuals and Other People. In American History Review. Vol. LX, No. 2, January, 1955, s. 259-282.

DeFLEUR, Melvin – DENNIS, Everette E. 1998. Understanding Mass Communication. Sixth Edition. Boston : Houghton Mifflin Company, 1998. ISBN 0-395-87112-3.

DiMAGGIO, Paul. 1982. Cultural Entrepreneurship in Nineteenth-Century Boston. The Creation of an Organizational Base for High Culture in America. In MUKERJI, Chandra – SCHUDSON, Michael eds. 1991. Rethinking Popular Culture: Contemporary Perspectives in Cultural Studies. Berkeley : University of California Press 1991, s. 374-397.

DiMAGGIO, Paul – USEEM, Michael. 1978. Social Class and Arts Consumption: The Origins and Consequences of Class Differences in Exposure to the Arts in America. In Theory and Society. ISSN 0304-2421, Vol. 5, No. 2 (Mar., 1978), s. 141-161.

ECO, Umberto. 1995. Skeptikové a tešitelé. Praha : Nakladatelství Svoboda, 1995. ISBN 80-205-0472-9.

ELIOT, T. S. 1949. Christianity and Culture. The Idea of a Christian Society AND Notes towards the Definition of Culture. New York : Harcourt, Brace & World, 1949.

FISKE, John. 2006. Understanding Popular Culture. London; New York : Routledge, 2006. ISBN 0-415-07876-8.

GANS, Herbert J. 1974. Popular Culture and High Culture: An Analysis and Evaluation of Taste. New York: Basic Books, 1974.

Gasset, José Ortega y. 1994a. Eseje o umení. Bratislava : Archa, 1994. ISBN 80-7115-076-2.

Gasset, José Ortega y. 1994b. Vzburá davov. Bratislava : Remedium, 1994. ISBN 80-8535-225-7.

GIBSON, Timothy A. 2000. Beyond Cultural Populism: Notes Toward the Critical Ethnography of Media Audiences. In Journal of Communication Inquiry. ISSN 1552-4612, 24:3 (July 2000), s. 253-273.

GREENBERG, Clement. 1946. Avant-Garde and Kitsch. In ROSENBERG, Bernard – WHITE, David M. eds. 1963. Mass Culture. The Popular Arts in America. The Free Press of Glencoe, s. 98-107.

KELLNER, Douglas. 2004. Nietzsche's Critique of Mass Culture. [online]. [cit. 2004-11-22]. Dostupné na internete: <<http://www.gseis.ucla.edu/faculty/kellner/essays/nietzschescritique-massculture.pdf>>

KLOSKOWSKÁ, Antonina. 1967. Masová kultura. Kritika a obhajoba. Praha : Svoboda, 1967.

LEVINE, Lawrence W. 1990. Highbrow/Lowbrow: The Emergence of Cultural Hierarchy in America. Cambridge : Harvard University Press, 1990. ISBN 0-674-39077-6.

LYNES, Russell. 1949. Highbrow, lowbrow, middlebrow. In Harper's Magazine. ISSN 0017-789X, February 1949, s. 19-28.

MacDONALD, Dwight. 1953. A Theory of Mass Culture. In ROSENBERG, Bernard – WHITE, David M. eds. 1963. Mass Culture. The Popular Arts in America. The Free Press of Glencoe, s. 59-73.

McGUIGAN, Jim. 1993. Cultural populism. London, New York : Routledge, 1993. ISBN 0-415-06295-0.

McLUHAN, Marshall. 1964. Understanding Media: The Extensions of Man. Second Edition. Signet Books, 1964.

McROBBIE, Angela. 2006. Aktuální témata kulturních studií. Praha : Portál, 2006. ISBN 80-7185-787-4.

SELDES, Gilbert. 1951. The People and the Arts. In ROSENBERG, Bernard – WHITE, David M. eds. 1963. Mass Culture. The Popular Arts in America. The Free Press of Glencoe, s. 74-97.

SHILS, Edward. 1961. Mass society and its culture. In BOYD-BARRETT, Oliver – NEWBOLD, Chris eds. 1995. Approaches to media. A reader. London : Arnold, 1995, s. 81-86.

STRINATI, Dominic. 2006. An Introduction to Theories of Popular Culture. Second Edition. London; New York : Routledge, 2006. ISBN 0-415-23500-6.

ROSS, Andrew. 1989. No Respect: Intellectuals & Popular Culture. New York; London : Routledge, 1989. ISBN 0-415-90037-9.

ROSS, Kristina. 2005. Mass Culture. [online]. [cit. 2005-08-15]. Dostupné na internete: <<http://www.mediahistory.umn.edu/masscult.html>>

WILLIAMS, Raymond. 1962. 'Mass Communication' and 'Minority Culture'. In MARRIS, Paul – THORNHAM, Sue eds. 1999. Media Studies. A reader. Second Edition. Edinburg: Edinburg University Press, 1999, s. 44-50.

ZAHRÁDKA, Pavel. 2009. Vysoké versus populární umění. Olomouc : Periplum, 2009. ISBN 978-80-86624-48-8.

### Poznámky

[1] Umberto Eco v monografii Apokalyptici e integrati [Apokalyptici a integralisti] (1964), príznačne nazval intelektuálov bojujúcich proti kultúrnym a spoločenským zmenám „apokalyptikmi“ (v českom preklade je použitý miernejší výraz „skeptikové“, 1995). Už vtedy voči nim vyčlenil opozičný tábor „integralistov“ (v českom preklade „tešitelé“), ktorých charakterizuje ako populistov: „Ak sa apokalyptickí skeptici držia pri živote vďaka tomu, že neustále vyrábajú nové a nové teórie úpadku, tak potom spoločensky integrovaní utešitelia len zriedka teoretizujú a radšej zo všetkých síl, všade, kde sa to dá, vysielajú svoje povzbudzujúce posolstvá. Apokalypsa, to je posadnutosť nesúhlasom, integrácia je zase konkrétnou realitou tých, ktorí naopak vždy a všade súhlasia“ (Eco, 1995, s. 8-9). Ecove položartovné rozdelenie intelektuálov na dva nezmeriteľné tábory, komentované v štýle tej najlepšej tradície literárnej esejistiky, prešlo v priebehu troch nasledujúcich desaťročí do odborného diskurzu. Nadobudlo črty serióznej polemiky o elitárstve a populizme v kultúrnej reflexii.

[2] Základy elitárstva a populizmu v dnešnej podobe sa sformovali v 50. rokoch minulého storočia. Andrew Ross venoval jednu kapitolu svojej monografie No Respect: Intellectuals & Popular Culture [Bez rešpektu: Intelektuáli a populárna kultúra] (1989) spoločensko-historickej analýze stavu kultúrnej kritiky v období studenej vojny. Rozlišuje tieto postoje takto: na jednej strane bola esteticko-liberálna pozícia, ktorú zastávali frustrovaní, nespokojní intelektuáli. Prekážalo im, že najnižšie vrstvy v spoločnosti, oslobodené z neúnosných pracovných podmienok, aké panovali v 19. storočí, nevenujú svoj voľný čas vysokej kultúre a jej inšpirujúcim „liberálnym hodnotám“, ale naopak, uprednostňujú „standardizované produkty zábavného priemyslu“ a uspokojujú sa s „druhotriednymi a treťotriednymi estetickými pôžitkami“. Medzi sociológmi (napríklad zasluhou Davida Riesmana) sa naopak presadzovala liberálno-korporatívna alebo progresívno-evolučná pozícia. Jej predstavitelia upozorňovali na pozitívne funkcie populárnej kultúry, pretože táto forma kultúry pomáhala jednotlivcom „prispôsobovať sa, vyrovnávať sa s konzumnou spoločnosťou a učiť sa, ako z nej čerpať výhody“. Zdôrazňovali sa socializačné funkcie populárnej kultúry. U populárnej kultúry sa predpokladalo posilňovanie skupinovej súdržnosti a občianskej spoločnosti, namiesto ich oslabovania a namiesto manipulácie verejnosťou (Ross, 1989, s. 53-54).

[3] Takéto zameranie reflexie bolo vlastne pre nemeckých intelektuálov typické. Univerzitní vzdelanci mali v tejto krajine iné postavenie ako napríklad vo Francúzsku – v minulosti sa napríklad vyčleňovali voči dvoru. Už vtedy kládli do kontrastu „civilizáciu“ ako symbol „frivolnosti a povrchnosti“ a „kultúru“ ako výraz „serióznosti, vážnosti a autentickejšnosti“ (Bourdieu, 1984, s. 74).

[4] Toto je napríklad Nietzscheho komentár ku kultúrnej klíme vtedajšieho Nemecka: „Cítim, akú vzrušenú radosť prežívajú nemeckí žurnalisti a manufaktúrne výrobcovia románov, drám, poézie a historických spisov zo svojho neuveriteľného sebavedomia. Títo ľudia sa zjavne zoskupili v pevne zomknutom klube, aby konšpiračnými prostriedkami získali kontrolu nad časom, ktorý moderný človek zasväčuje oddychu a tráveniu voľna, svojej, chvíľke pre

kultúru, a aby ho otopovali svojím materiálom z tlače. Tento malý klub nerobí po vojne už nič iné, než to, že si užíva pohodlie, spoločenskú úctu a sebauspokojenie. Triumf nemeckej kultúry pre nich neznamenal iba uznanie a chválu, ale priam posvätenie; o to slávostnejšie sa potom vyjadrujú. Vychutnávajú si možnosť bezprostredne ovplyvňovať nemecký ľud, publikujú vlastné zobraňé spisy v štýle klasických autorov, dokonca v časopisoch, ktoré vlastnia, vyhlasujú o niektorých príslušníkoch vlastnej skupiny, že sa stanú našimi novými klasikmi a vzormi“ (Nietzsche in Kellner, 2004).

[5] Gassetova kritika sa zameriava na liberálnu demokraciu, vedecké experimenty a industrializmus (Gasset, 1994b, s. 78). Podľa Gassetu prispeli tieto javy k formovaniu úplnej novej sociálnej štruktúry – masy: „Masa je ‚priemerný človek‘. To, čo bolo čistou kvantitou – dav – mení sa na jav kvalitatívny: je ním bežná kvalita, spoločenský hocikto, človek, ktorý sa neodlišuje od ostatných ľudí, ale opakuje sa v ňom generický typ“ (s. 43). Gasset vidí v mase ohrozenie kultúry; masa totiž vyznáva vulgárny a záhalčivý spôsob života, je zaujatá sama sebou, nestará sa o nič a o nikoho a je neposlúšná (s. 85-88). Paralelou k Nietzscheho nadčloveku je pre Gassetu akési duchovné, kultúrne alebo morálne „šlachtičtvo“. Chápe ho ako synonymum „usilovného života, ktorý smeruje ustavične k prekonaniu seba, k pokroku, čiže od toho, čo je, k tomu, čo si ukladá ako povinnosť a požiadavku“ (s. 85). Protipólom šlachtičtva je „davový človek“. Davový človek násilne zasahuje do verejného života, je nielen symbolom masy, ale vlastne i jej produktom. Ako príklad nebezpečného dôsledku dominance davového človeka a „vzbury davov“ uvádza Gasset fašizmus (s. 89-95).

[6] Britské kultúrne štúdiá zdôrazňovali, naopak, antropologické poňatie kultúry, podľa ktorého je kultúra: „všetko, čo človek vymyslel a vyjadril“ (Storey, 2003a, s. 2).

[7] Pre Eliota bola sociálna kontinuita dôležitejšia než snaha ustanoviť v spoločnosti (demokratickú) rovnosť príležitostí. Eliot však neobhajuje autoritatívny, hierarchický model tradičnej spoločnosti: „Ani beztriedna spoločnosť, ani spoločnosť so striktnými a nepreniknuteľnými sociálnymi bariérami nie je dobrá; do každej triedy by mali neustále prichádzať noví členovia a iní z nej zase odchádzať; triedy by sa mali voľne miešať, ale mali by si uchovať svoju odlišnosť; a mali by navzájom rozvíjať komunitnú kultúru, ktorá im bude poskytovať spoločné zázemie. Toto spoločné zázemie je dôležitejšie než tie znaky, ktoré má daná trieda zhodné s podobne postavenými triedami v inej spoločnosti“ (Eliot, 2008, s. 123).

[8] Greenberg je pravdepodobne prvým intelektuálom, ktorý vnesol pojem gýč do kultúrno-kritického diskurzu. Slovo gýč síce existovalo už predtým (porovnaj Eco, 1995, s. 76), ale nepoužívalo sa ešte ako estetická kategória s presne vymedzeným obsahom. To sa stalo realitou až po rozšírení priemyselne produkovanej kultúry.

[9] Akademizmus sa dá chápať ako netvorivé opakovanie osvedčených foriem vo vysokej kultúre.

[10] Podľa Greenberga „...tou pravou a najdôležitejšou funkciou avantgardy nebol ‚experiment‘, ale snaha nájsť spôsob, akým by sa dala kultúra udržať v pohybe uprostred ideologického zmätku a násillia. Avantgardný básnik alebo umelec sa v podstate pub-

lika stránil, vo svojom vlastnom umení sa usilovo do-siahnuť vysokú úroveň; chcel ho očistiť a pozdvihnúť takým spôsobom, aby ním mohol vyjadriť absolútne. V tomto absolútne sa všetky čiastkové otázky alebo rozpory buď vyriešili, alebo prekonali: objavuje sa ‚umenie pre umenie‘, ‚čistá poézia‘ a zo subjektívneho hľadiska či subjektívnej témy sa stáva niečo, čomu sa bolo treba vyhýbať ako moru“ (Greenberg, 1946, s. 99).

[11] Ecove komentáre ku gýču (Kapitola Struktura nevksu z monografie Skeptikové a tešitelé, 1995, s. 75-143) majú celkom iný charakter: je pre ne príznačný humor a ironický nadhľad.

[12] Nebola to pritom prvá práca, ktorá v avantgarde videla záchranu kultúry. Na európskom kontinente publikoval Gasset v roku 1925 (teda ešte skôr ako svoju Vzburu davov) esej La deshumanización del arte [Dehumanizácia umenia]. Gasset v nej kládol do protikladu moderné umenie a umenie romantické. Podľa neho je dehumanizácia zámerná deformácia, ktorej cieľom je vyššia abstrakcia, snaha potlačiť „ľudské hľadisko“ v umení. Práve toto hľadisko má totiž za následok, že vnímateľ zaujíma k dielu postoj ako k napodobneniu skutočnosti a nie ako k umeniu. Nové umenie nie je určené každému tak ako romantické umenie, ale je určené menšine, ktorá má pre neho zvláštny interpretačný talent. Z toho pramení určité „podráždenie“, ktoré vyvoláva v neškolenom masovom publiku: „...moderné umenie má masy proti sebe a bude ich mať vždy. Je nepopulárne svojou podstatou, ba čo viac, je antipopulárne. Hociktoré dielo ním zrodené vyvoláva v publiku automaticky zaujímavý sociologický efekt. Delí ho na dve časti: na menšinu, tvorenú ohraničeným počtom ľudí, ktorí sú mu naklonení, a na nespočetnú väčšinu, ktorá je voči nemu nepriateľská. (Ak nemu nepriateľská, ktorá má pre neho pochybnú skupinu snobov.) Preto umelecké dielo pôsobí ako sociálna sila, tvoriaca dve antagonistické skupiny, ako sila, ktorá oddeľuje a vyčleňuje z beztvarnej masy ľudí dve odlišné kasty“ (Gasset, 1994a, s. 8-9). Gassetov konzervatívizmus konvenoval kritikom, ktorí vychádzali z idealistických konceptov kultúry. Jeho štýl uvažovania je natoľko typický pre estetické elitárstvo, že z neho vychádzal aj Pierre Bourdieu pri svojej analýze „estetizmu“ (Bourdieu, 1984, s. 31-32).

[13] Zoznam by mohli doplniť ešte Johann Wolfgang Goethe, Arthur Schopenhauer, Thomas Carlyle a Alexis de Tocqueville.

[14] Prvé použitie termínu „highbrow“ sa datuje do roku 1880 (Levine, 1990, s. 221).

[15] Brooks bol stúpencom takzvaných „Mladých intelektuálov“, skupiny absolventov Harvardskej univerzity, kam okrem neho patrili tiež Walter Lippmann, John Reed, Harold Stearns. Brooks vo svojej práci rozvíjal tézu, že do kultúry Spojených štátov prenikal puritanizmus, ktorý kládol dôraz na morálku a obchod, ale zanedbával umelecké potreby v živote národa. Proti materialistickým tendenciám sa vtedy postavili reformátori z hnutia Transcendentalistov, ktorí sa snažili pestovať a chrániť duchovné hodnoty. Nadväzovali na novoplatonizmus, nemeckú idealistickú filozofiu a niektoré prúdy východnej mystiky. Zdôrazňovali prevahu ducha nad hmotou. Tak údajne v spoločnosti vzniklo rozdelenie kultúry na vysokú a nízku: „Americký charakter sa formoval v dvoch rôznych prúdoch, ktoré plynú vedľa seba, ale len

"Populárna kultúra" je sčítaná na tomto obrázku ako "ľahšia" kultúra. Na obrázku sa nachádzajú rôzne typy kultúrnych produktov, ktoré sú rozdelené do dvoch kategórií: "ľahšie" a "ťažšie".

zriedka sa premiešajú – jeden z nich je éterický, druhý zase prizemný – oba sú pritom rovnako antisociálne: na jednej strane existuje transcendentálny prúd, ktorý vyvierá z puritánskej zbožnosti, vďaka Johnatanovi Edwardsovi získava podobu filozofie, dozrieva v diele Emersona a ústi do uhladenej vyumelkovanosti a nezúčastnenosti popredných amerických spisovateľov; jej celkový výsledkom je však to, že súčasne americká kultúra vstala v kontakt s realitou; na druhej strane stojí prospechársky oportunistizmus, ktorý sa formuje pod tlakom praktických opatrení puritánskeho života, filozofiou sa stáva vďaka Franklinovi, dozrieva u amerických humoristov a jeho výsledkom je atmosféra súčasného obchodu“ (Brooks, 1958, s. 4-5). Kultúra sa podľa Brooksa „musí postaviť tvárou v tvár novej realite a stať sa skutočnosťou“. Americká literatúra sa vzdialila životu a „udržovala si dôveryhodnosť iba tým, že sa skutočnosti vyhýbala“. Brooks túžil po inkluzívnejšej kultúre, ktorá by reflektovala aj skúsenosti prisťahovalcov, černošskej menšiny a mestského prostredia. „Ak mala Amerika naozaj dospieť, jej kultúra sa mala stať kozmopolitnejšou a čerpať z vitality spoločnosti,“ tvrdil Brooks (Bell, 1999, s. 81).

**[16]** MacDonaldovu neistotu ohľadom vlastnej typológie najlepšie ilustruje skutočnosť, že publikoval celkovo tri verzie svojej eseje: prvou bol článok A Theory of „Popular Culture“ [Teória populárnej kultúry] pochádzajúci z roku 1944, druhý verziu predstavuje práve článok A Theory of Mass Culture, tretou verzou bol text Masscult & Midcult (1962).

**[17]** Ludová kultúra bola podľa MacDonalda „spontánnym, autentickým seabvyjadrením ľudu“ a „vyrastala zdola“ (1953, s. 60). Masová kultúra je však podľa jeho slov „rovnako ako kapitalizmus devätnásteho storočia... dynamickou revolučnou silou. Ničí tradičné bariéry medzi jednotlivými vrstvami, trdciami, vkusom a potláča kultúrne odlišnosti. Všetko mieša a spája dokopy, vytvára to, čo by sme mohli označiť ako homogenizovanú kultúru... Masová kultúra v homogenizačnom proceseniží hodnoty, pretože hodnotové súdy si vyžadujú rozlišovanie. Je skutočne veľmi demokratická: rezolútne odmieta vyhraňovať sa voči čomukoľvek alebo komukoľvek, odmieta akékoľvek rozlišovanie. Je ako mlyn, ktorý všetko spracuje, takže to vychádza von pekné zomleté“ (s. 62).

**[18]** Daniel Bell uvádza, že so strednou kultúrou určenu pre americké stredné triedy bol spojený aj nový štýl umeleckej kritiky, kde „kultúra, tak, ako ju začali vnímať masové časopisy pre stredné vrstvy, prestala byť diskusiou o významných umeleckých dielach a stala sa životným štýlom, ktorý začínal byť organizovaný a konzumovaný. Kultúrna kritika sa prispôsobila a stala sa snobskou hrou... akoby išlo o módnú zábavu. Akonáhle sa táto kultúra presadila, hru na „vyššiu„,nižšiu“ a „strednú“ rýchlo vystriedala hra na „in“ a „out““ (Bell, 1999, s. 65).

**[19]** Obe slovné zloženiny, „masscult“ a „midcult“ sú ironickou parafrázou na ľavicovú módu skratiek v 30. rokoch 20. storočia (politbyro, proletkult a pod) (Bell, 1999, s. 66). MacDonald formy kultúry určene pre najnižšie vrstvy obyvateľstva a pre stredné vrstvy v podstate odmieta nazývať „kultúrou“, lebo podľa neho ide len o „kult“ (Eco, 1995, s. 41).

**[20]** Napríklad MacDonald takto označil Hemin-gwayovu novelu Starac a more. Snažil sa na nej

demonštrovať znaky literárneho midcultu: „1) midcult si požíviaa postavy od avantgardy a adaptuje ich, aby vyrobil posolstvo zrozumiteľné a použiteľné pre všetkých; 2) používa tieto postupy, keď už sú známe, rozšírené, použité a opotrebované, 3) konštruuje posolstvo s cieľom vyvolať efekt; 4) predáva ho ako Umenie; 5) presvedča svojho konzumenta, že sa stretol s umením, a že jednoducho nemá klásť ďalšie otázky“ (MacDonald in Eco, 1995, s. 93).

**[21]** Najväčší priester venuje Shils komentovaniu priemernej kultúry. Nechápe ju ako variant masovej kultúry (MacDonaldova predstava), ale približuje ju viac ku kultúre ušľachtilej. Podľa Shilsa nie je priemerná kultúra príliš originálna, je chudobnejšia a viac sa v nej opakujú zaužívané postupy, ale ide o stabilný typ kultúry, ktorý operuje v rámci tých istých zánrov ako ušľachtilá kultúra. Vyznačuje sa len nižšou kvalitou a kratšou životnosťou. Priemerná kultúra nemá jasné hranice – často jej produkcie je totiž akceptovaná aj zo strany mecenášov ušľachtilej kultúry. Posledná rovina kultúry, surová kultúra, je zo symbolického hľadiska najchudobnejšia. Shils do nej zaraďuje hry, vtipy a rôzne predstavenia. Charakterizuje ju ako kultúru s minimálnym profesionálnym produkčným zázemím (Shils, 1961, s. 84).

**[22]** Pojem masová kultúra Shils odmietol, pretože podľa neho odkazuje k trom rôznym premenným: ku kultúrnym produktom a ich kvalite, k sociálnemu statusu ich užívateľov a k masovým médiám, ktoré ju šíria. Uvádza aj ďalšie výhrady, napríklad, že „značná časť spoločenských elit spotrebúva predovšetkým priemernú a surovú kultúru“ a tiež, že nie je isté, či masové médiá ušľachtilú kultúru len rozširujú, ale vytvárajú aj žánre, ktoré môžeme chápať ako novú súčasť ušľachtilej kultúry. Veľká časť ušľachtilej kultúry dosahuje „nápadne priemernú úroveň kvality“ (Shils, 1961, s. 86).

**[23]** Napríklad Eco píše, že „vkus high brow nie je nevyhnutne vkusom vládnucich tried, dochádza k čudsným konvergenciam, anglickej kráľovnej sa páči maliarske dielo Annigoniho, ktoré by sa na jednej strane určite páčilo Chruščovovi, a ktoré by na druhej strane nezavrhol ani robotník vystrašený pokusmi nejakého abstraktného maliara. Univerzitní profesori sa zabávajú čítaním kreslených seriálov... a kedysi podriadené triedy s pomocou ľudových vydaní klasi-kov získavajú prístup k „vyšším“ kultúrnym hodnotám“ (Eco, 1995, s. 60-61). Eco sa snaží vysvetliť, že kultúrne produkty môžu byť spotrebúvané v inej rovine ako v tej, v ktorej pôvodne vznikli. Navyše, v každej rovine kultúra sa môžu vyskytovať kvalitné i nekvalitné diela, pričom nemožno povedať, že by ich spracovanie vopred vylučovalo z roviny, kam patria (s. 61-62).

**[24]** Dala by sa hneď vysloviť námetka, že jednotlivec pochádzajúci z nižších spoločenských vrstiev, bez náležitého vzdelania, nebude schopný stráviť „highbrow“ dielo nielen na zložitejšom stupni spotreby, ale často ani na tom jednoduchšom, prípadne mu neporozumie vôbec. Bude mu totiž chýbať interpretačný kód. Kultúrne úrovne súvisia s rozdielmi v sociálnej štruktúre spoločnosti (minimálne z hľadiska rôznych možností prístupu k vzdelaniu a ku kultúrnym produktom).

**[25]** V roku 1952 časopis Partisan Revue zorganizoval sympóziium Our Country and Our Culture [Naša krajina, naša kultúra], ktorého sa zúčastnilo dvadsaťštyri popredných amerických intelektuálov. Jedným z nich

bol David Riesman, ktorý konštatoval, že pojem „masová kultúra“ (mass culture) treba opustiť, pretože každá vrstva má svoju vlastnú masovo spotrebúvanú kultúru (class-mass culture). Masa, v psychologickom chápaní, sa podľa jeho slov skladá z rôznych skupín publika, diferencovaných na základe vkusu a triednej príslušnosti. Andrew Ross dodáva, že Riesman si v podstate len uvedomil to, čo už takmer dvadsať rokov vedeli predstavitelia reklamných agentúr a inštitúcií kultúrneho priemyslu (Ross, 1989, s. 53). **[26]** Podnikatelia považovali diela gréckych klasikov (Homér), Williama Shakespeara a tiež barokových a klasicistických hudobných skladateľov (Johanna Sebastiana Bacha, Georga Friedricha Händla, Wolfganga Amadea Mozarta, Ludwiga van Beethowena) za príliš dokonalé, aby ich dokázal oceniť ktokoľvek. Chceli sa preto prezentovať ako príslušníci elity s vyberaným vkusom a svoj nárok ospravedľňovali v duchu v tej dobe populárnej frenológie – deterministického presvedčenia, že rasová príslušnosť a inteligencia súvisia s tvarom a kapacitou ľudskej lebky (Levine, 1990, s. 222). Rozdelenie na „intelektuálov“ a „nevzdelancov“ bolo teda raz a navždy „dané prírodou“ a keďže členovia ekonomickej elity mali jednak vzdelanie a jednak anglosaský pôvod, automaticky mohli verejne vystupovať ako príslušníci tej „správnej spoločenskej vrstvy“.

**[27]** DiMaggio vykresľuje tento prerod takto: „Ak sa pozrieme na to, ako vyzeral Boston pred rokom 1850, uvidíme kultúru ovplyvňovanú kazateľmi a lektor-mi, formovanú množstvom umeleckých pokusov, ktoré by sme z hľadiska moderných kritérií označili ako amatérske, ale v ktorých sa len výnimočne prejavilo úsilie odlíšiť umenie a zábavu, či kultúru a komerciu. Bostonské umenie netrpelo ostýchavosťou, limity sa vytyčovali iba zriedka. Hoci intelektuáli a kazatelia rozlišovali medzi kultúrou, ktorá ducha pozdvihovala a kultúrou, ktorá ho potláčala, existovala tu minimálna zhoda názorov v tom, aké diela alebo žánre ich vlastne vytvárajú. (...) Po roku 1910 sa vysoká a populárna kultúra vyskytovali na jednom a tom istom mieste už podstatne zriedkavejšie. Rozlíšenie, o ktoré sa nieisto pokúšalo duchovenstvo a kritici pred päťdesiatimi rokmi, sa objavilo v inštitucionálnej forme. Bostonský symfonický orchester zahájil pravidelnú činnosť a energicky si uchvátil priazeň bostonskej vyššej vrstvy na úkor komerčných a pomocných súborov, s ktorými pôvodne súperil. Múzeum výtvarného umenia, založené v roku 1873, sa stalo centrom umeleckého života mesta, jeho výstavy sa dopĺňali dielami z harvardských depozitov a zo zbierky eccentrickej pani Gardnerovej. Umeleckí a hudobní kritici sa nie vždy zhodovali na kritériách posudzovania jednotlivých dirigentov alebo výtvarníkov; zjednocovala ich však estetická ideológia, ktorá jasne rozlišovala medzi vznešenosťou umenia a vulgárnosťou prostej zábavy. Rozdiel medzi pravým umením, rozširovaným neziskovými organizáciami, ktoré spravovali profesionálni umelci a prisne ich riadili prosperujúci a vplyvní kurátori, a medzi populárnou zábavou, sponzorovanou podnikateľmi, rozširovanou prostredníctvom trhu a ponúkanou každému, kto bude ochotný za ňu zaplatiť, získal charakteristické črty, ktoré pretrvali dodnes“ (DiMaggio, 1982, s. 375-376). **[28]** Je pochopiteľné, že kultúrní kritici argumentačne podporovali esencialistické koncepty vysokej kultúry (Zahrádka, 1990, s. 32). súzneli totiž s pred-

"Populárna kultúra" je sčítaná na tomto obrázku ako "ľahšia" kultúra. Na obrázku sa nachádzajú rôzne typy kultúrnych produktov, ktoré sú rozdelené do dvoch kategórií: "ľahšie" a "ťažšie".

stavou božského pôvodu spoločenskej moci, ktorou disponovali vyššie vrstvy a s ich údajne „vrodenou“ výnimočnosťou. Práve o priazeň týchto vrstiev sa kritici uchádzali, keďže kultúrne inštitúcie, univerzity a vedecký výskum podporovali podnikatelia. **[29]** Gans rozdelil kultúru na päť rovín: vysokú kultúru (high culture), vyššiu strednú kultúru (upper-middle culture), nižšiu strednú kultúru (lower middle culture), nízku kultúru (low culture) a kvázi-ľudovú nízku kultúru (quasi-folk low culture). Okrajovo sa dotýka kultúry mládeže, černošských a etnických kultúr (Gans, 1974, s. 71). Kultúra vkusu a publikum vkusu vytvárajú spoločne jeden dynamický systém, „štruktúru vkusu“ (taste structure). Vzťahy medzi rovinami kultúry a ich užívateľmi v rámci štruktúry vkusu sú premenlivé. Kultúrne produkty môžu prechádzať z jednej roviny do druhej (s. 110). Mnohé kultúrne produkty patria do dvoch rovín kultúry naraz a niektorí užívatelia sú zase súčasťou viacerých skupín publika vkusu (s. 72). Gansovu sociologickú intuíciu vidieť v tom, že si dokonca uvedomuje rozmanitosť kultúrnych praktík na úrovni jednotlivcov. Každý človek si totiž z času na čas vyberie kultúrne produkt z oveľa vyššej alebo nižšej úrovne (s. 108-109). Elitárski kultúrni kritici túto z dnešného samozrejím skutočnosť nebrali do úvahy. **[30]** Bourdieu bol jedným z najvýznamnejších sociológov 20. storočia, bol žiakom francúzskych filozofov Louisa Althussera a Michela Foucaulta. Podstatnou črtou jeho práce bola orientácia na empirický výskum, na základe ktorého formuloval svoje závery. Nezostával iba pri vysokom stupni abstrakcie (McRobbie, 2006, s. 140). Aj keď boli čiastkové aspekty jeho diela Odlišnosť podrobené kritike, z hľadiska hlĺky spracovania nebola táto monografia dosiaľ prekonaná. **[31]** Bourdieu analyzoval vkus predstaviteľov týchto povolani: robotníkov, pomocníkov z domácnosti, remeselníkov a maloobchodníkov, zamestnancov na úradoch a v obchode, vedúcich úradníkov na juniorskej pozícii, obchodných vedúcich na juniorskej pozícii a sekretárky, technikov, pracovníkov v zdravotníctve a sociálnych službách, učiteľov na základných školách, kultúrnych pracovníkov a umeleckých remeselníkov, zamestnávateľov v priemysle a obchode, vedúcich pracovníkov vo verejnom sektore, vedúcich pracovníkov v súkromnom sektore a inžinierov, profesionálov, učiteľov na stredných producentov (Bourdieu, 1984, s. 17). Tento sociológ neskúmal len estetický vkus v oblasti umenia (najmä maliarstva a hudby), ale aj charakteristický štýl odievania, zariadenovania domácnosti, stravovania a druhu preferovaných športov. Zameriaval sa na domény, v ktorých sa realizovali „školené“ i „neškolené“ spôsoby užitia kultúry (s. 13). Analyzoval napríklad význam takých detailov, ako bolo váhanie respondentov pri dopytovaní alebo odpovede „neviem“. **[32]** Svoj výklad k tejto problematike publikoval Bourdieu v článku The Forms of Capital [Formy kapitálu] (1986). Kapitál je podľa neho akumulovaná práca (v materializovanej forme alebo v inkorporovanej, zuzitkovanej forme), ktorá umožňuje priravlniť si sociálnu energiu buď ako samotnú prácu alebo ako zhmotnený výsledok práce. „Kapitál sa prejavuje v troch základných podobách: ako ekonomický kapitál, ktorý sa dá bezprostredne a priamo previesť na peniaze a môže mať inštitucionálnu formu majet-

kových práv; ako kultúrny kapitál, ktorý sa dá za určitých okolností previesť na ekonomický kapitál a môže sa inštitucionalizovať v podobe kvalifikácie vzdelania; a ako sociálny kapitál, ktorý tvoria spoločenské záväzky („kontakty“), za určitých okolností sa dá previesť na ekonomický kapitál a môže mať inštitucionalizovanú podobu šľachtického titulu“ (Bourdieu, 1986, s. 47). **[33]** Bourdieu komentuje kultúrny kapitál takto: „Kultúrny kapitál existuje v troch formách: v inkorporovanom stave, čiže vo forme dlhodobých dispozícií tela a mysle; v objektivizovanom stave, a to vo forme kultúrnych produktov (obrazy, knihy, slovníky, hudobné nástroje, prístroje atď), ktoré sú výsledkom alebo realizáciou rôznych konceptov, kritik týchto konceptov, najrôznejšej problematiky atď; a v inštitucionalizovanom stave...“ (Bourdieu, 1986, s. 47). Zvláštnosťou kultúrneho kapitálu v inkorporovanom stave je to, že jeho kumulácia si vyžaduje čas. Nie je možné prevádzdať ho darom, dedičským konaním, nedá sa kúpiť ani zameniť. Vyjadruje vlastne mieru kultivovanosti danej osoby a smrťou zaniká. Najdôležitejšou inštitúciou, v ktorom sa produkuje, je rodina. Rast tohto kapitálu si vyžaduje dostatok voľného času. Podľa Bourdieua je tento typ kapitálu v spoločnosti najmenej viditeľný (Bourdieu, 1986, s. 48-50).

**[34]** Názov práce bol preto zvolený ako určitě zhrnutie jej hlavnej myšlienky; „...už názov mojej práce má upozorniť, že to, čo sa všeobecne nazýva dištingcia, odlišnosť, totiž určitá povaha konania a zvyklosť, ktoré sa väčšinou považujú za vrodené (hovoriť sa o „prírodzenej odlišnosti“), je v skutočnosti iba diferencia, odchýlka, dištingtívny rys, jednoducho vzťahová vlastnosť, ktorá existuje jedine vo vzťahu a prostredníctvom vzťahu k iným vlastnostiam“ (Bourdieu, 1998, s. 13).

**[35]** Vkus je schopnosťou „bezprostredného a intuitívneho posúdenia estetickej hodnoty“ (Bourdieu, 1984, s. 99).

**[36]** Takou inštitúciou je napríklad múzeum. Skutočnou funkciou múzea je podľa Bourdieua posilniť u niektorých ľudí pocit, že je to priester, v ktorom sa môžu cítiť ako doma, a u iných zase pocit, že do neho nepatria. „V týchto civilných chrámoch, kde buržoázna spoločnosť skladuje svoje najposvätniešie bohatstvo, čo sú vlastne reliquie zdedené z minulosti, ktoré jej v skutočnosti nepatria, a kde si zopár vyvolených pesutje svoju vieru vo virtuóznosť, pričom konformisti a podvodníci tu len predvádzajú svoje triedne rituály, všetko v týchto posvätných miestach umenia, starých palácoch a veľkých historických budovách, rozšírených v devätnástom storočí o imponantné prístavby, často napodobňujúcich grécko-rímsky štýl civilných svätostánkov, všetko je tu navrhnuté tak, aby to signalizovalo skutočnosť, že umelecké dielo je v natoľko protikladnom vzťahu ku každodennému životu, ako je svätosť k svetskosti. Zákaz dotýkať sa objektov, náboženské ticho, ktoré sa vynucuje od návštevníkov, puritánsky asketické zariadenie, sporadické a vždy nepohodlné, takmer systematické vyhýbanie sa akýmkoľvek inštrukciám, grandiózna formálnosť v dekoráciách a vo vyžadovanej etikete, kolonády, priestranné galérie, vyzdobené stropy, monumentálne schodištia v interiéroch aj exteriéroch, všetko vyzerať tak, aby to ľuďom pripomínalo, že prechod z profánneho sveta do sakrálneho sveta predpokladá, Durkheimovými slovami, ‚autentickú metamorfózu‘, radikálny duchovný obrat, že stretnutie týchto svetov

je ‚vždy samé o sebe delikátnou operáciou vyžadujúcou si určitú opatrnosť a viac či menej náročnú iniciáciu‘, a že sa toto stretnutie ‚dokonca nemôže ani podariť, kým profánnosť nestratí všetky svoje typické prvky, kým sami ľudia nebudú istým spôsobom alebo do istej miery posvätení““ (Bourdieu, 1968, s. 176-177). **[37]** Andrew Ross vysvetľuje: „Kultúra z obdobia studenej vojny je bohatá na démonológiu ‚inakosť‘, a to zvlášť v žánri sci-fi filmu, v ktorom sa celospoločenský strach z lného – z komunizmu, feminizmu a iných egalitárnych systémov cudzích pre americkú sociálnu štruktúru – reprodukuje prostredníctvom obrazov, ktoré stvárnajú populárnu tematiku nevydarených biologických alebo genetických experimentov. Za všadeprítomným diskurzom germanofóbie bolo cítiť rastúci strach z toho, že by národný imunálny systém mohol zlyhať“ (Ross, 1989, s. 45). V roku 1949 povedal Dwight D. Eisenhower, budúci americký prezident, že „ignorovanie komunizmu, fašizmu alebo akejkoľvek inej filozofie policajného štátu je oveľa nebezpečnejšie ako ignorovanie toho najnákazlivejšieho vírusu“ (s. 42). Pre kultúru 50. rokov bol typický hysterický strach z votrelcov, chrobákov, ploštíc, mikróbov, baktérií a iných symbolov „červenej hrozby“ (s. 47).