

Editorial

Dagmar Mocná

Předmětem literární vědy byla až donedávna zejména díla umělecky mimořádně hodnotná, popřípadě dobově zvláště významná. Většina literární produkce minulosti i současnosti, jež tyto parametry nesplňovala, tak zůstávala mimo oblast jejího zájmu. Tato situace se radikálně proměnila během posledních desetiletí, kdy v souvislosti s novými literárněvědnými směry (v Evropě zejména recepční estetikou, v Americe pod vlivem nového historismu) došlo k podstatnému rozšíření jejího zorného úhlu, zejména pak o produkty spadající do oblasti masové kultury.

V našem prostředí byl tento proces pozdržen v důsledku předlistopadových kulturně politických norem, jimž vládla představa homogenní literatury, umělecky hodnotné, zároveň však široce sdělné. Přesto i u nás v 70. a 80. letech 20. století došlo v duchu domácí strukturalistické tradice, zdůrazňující funkční rozrůzněnost textů,¹ k iniciování výzkumu populární literatury, zatím však s ohledem na soudobou politickou situaci v oblasti časově odlehle a ideologicky málo exponované (raně novověké a obrozenecké knížky lidového čtení). Nicméně i tak šlo o iniciativu metodologicky neobyčejně významnou, jež vytvořila předpolí pro polistopadový výzkum populární literatury 20. století; nejprve šlo o čtenářsky i badatelsky atraktivní produkci meziválečnou, později začala být pod tímto zorným úhlem zkoumána kultura socialistického realismu. Ruku v ruce s tím probíhala diskuse nad návrhy teoretického konceptu populární literatury. (Mocná 2004; Janáček 2004) V důsledku toho je dnes populární literatura pojmem jasně ohraněným a v literárněvědné obci plně etablovaným; legitimita výzkumu této literární oblasti není nijak zpochybňována.

Převládající teoretické koncepty populární literatury ji situují do opozice vůči literatuře umělecké v rámci dichotomického modelu literární kultury. Tento model nepředpokládá, že by bylo možné stanovit mezi texty obou oblastí jasnou hranici; vychází spíše z představy textového kontinua rozprostraněného mezi póly, v nichž se koncentrují příznaky uměleckosti a populárnosti. Jednotlivé texty pak v sobě tyto příznaky kombinují v závislosti na své situovanosti vůči oběma pólům. Pohyb

¹ Felix Vodička již v roce 1948 vytyčuje požadavek „sledovat literaturu jako celek, tj. nejen ve vedoucí vrstvě, ale v oblastech vzdálených od vlastní vývojově tvořivé problematiky umění“. (Vodička 1994, s. 327).

v tomto poli znamená ubývání rysů populárnosti a přibývání rysů uměleckosti a naopak.

Dichotomický model se však zejména literárním historikům nezdá jako nedostatečně vnitřně diferencovaný. Vymezit úzkou vrstvu špičkových slovesných výkonů není vesměs obtížné (metodologicky vzorovým příkladem této operace stále zůstávají Vodičkovy *Počátky krásné prózy novočeské*). Rovněž typické produkty populární literatury se vyznačují jasně definovanými rysy. Mezi těmito specifickými, a proto snadno odlišitelnými vrstvami se však nachází heterogenní masa textů, jež nevykazují výrazné znaky ani jednoho z pólů dichotomického modelu; pro její analýzu nám tudíž chybějí metodologické nástroje.

Domníváme se, že možným řešením by mohl být návrat k staršímu modelu triadickému, majícímu kořeny již v antice.² Ta pracovala s představou tří odlišných stylů (vysokého, středního a nízkého) s nimiž souvisela i typická témata a motivy. Triadický model je bezesporu vnitřně strukturovanější než dichotomický, u nás však není zažitý, neboť se v západní literární vědě využíval pro výzkum neelitní kultury v době, kdy nám vládl postulát jednotné socialistické literatury a masová kultura byla považována za reliktní kapitalismu.

Z triadického modelu vychází v úvahách o vnitřní diferenciaci krásné literatury také Umberto Eco. Opírá se přitom zejména o Dwighta MacDonalda, byť si od jeho ostře kritických postojů vůči neelitní kultuře zachovává zřetelný odstup. Nicméně přejímá od něho základní rozlišení na tři roviny, včetně jejich označení.³

V rámci domácí literárněvědné tradice se problematice funkční a slohové diferenciaci krásné literatury věnoval Felix Vodička. Ve výše zmíněném spise *Počátky krásné prózy novočeské* najdeme návrh vertikálního modelu literatury; je sice konkretizován pro oblast, jíž se Vodička v tomto spise věnuje (próza raného národního obrození), avšak podle našeho přesvědčení disponuje obecným metodologickým potenciálem. Vodičkův model je ovšem komplikovanější než běžný model triadický, ten je však zřetelně jeho základem.

² „Problematika vysokého a nízkého umění byla původně promyšlena v trojčlenném rámci. Trojrovinový model je historický a odvolává se na teorii vysoké, střední a nízké kultury a zvláště na antickou rétorickou tradici tří stylových rovin, jež rozlišuje vznešený, střední a nízký styl (lat. *stylus humilis*, „nízký“, *mediocris* nebo *medium*, „střední“, a *gravis*, doslova „vážný“, nebo *sublime*).“ (Šidák 2013, s. 203)

³ „Oproti umění určenému elitě a proti kultuře v pravém slova smyslu klade projevy kultury masové, která vlastně žádnou kulturou není a kterou tudíž nenazývá *mass culture*, ale pouze *masscult*, a kultury střední, maloburžoazní, které říká *midcult*. Do *masscultu* patří pochopitelně komiksy, gastronomická hudba typu rock'n'roll a nejhorší televizní seriály, a do *midcultu* zase díla, která jako by měla veškeré náležitosti současné kultury a přitom jsou vlastně její parodií, ochuzením a falzifikací s komerčními cíli.“ (Eco 1995, s. 41)

Zaměříme se nyní na stávající vymezení střední literární roviny. Podle Eca jde dílům spadajícím do této oblasti o „stimulování různých zkušeností souvisejících s celou řadou dojmů estetických, k čemuž si z umění (ve funkci objevitelské) vypůjčuje postupy a stylemata, aniž by to, co si vypůjčilo, proměnilo v banalitu, ale naopak to zařazuje do smíšeného kontextu, který by rád jednak stimuloval efekty únikové a lichotivé, a jednak podněcoval ne zcela nehodnotné interpretativní zážitky, a to proto, aby v této své dvojí funkci mohlo získat určitou strukturální nezbytnost a odvést často velice užitečnou práci.“ (Eco 1995, s. 129)

Charakter střední produkce je tedy podle Eca smíšený: snaží se být čtenářsky atraktivní (za tím účelem využívá některé osvědčené postupy roviny nízké), zároveň však nehodlá rezignovat na stimulování hodnotných estetických prožitků. Eco zdůrazňuje, že jejím důležitým posláním je činit umělecké výboje přijatelnými pro široké čtenářské vrstvy. Je tedy rovinou nejen zcela legitimní, nýbrž pro plný rozvoj literatury nezbytnou. „Vytváří se tak dialektika mezi uměním usilujícím o originální zážitky a uměním usilujícím o uspořádání toho, co převzalo odjinud a velice často základní podmínky básnického poselství realizuje to druhé, zatímco prvé znamená jenom odvážný pokus o realizaci.“ (Eco 1995, s. 130) Domníváme se, že zmíněné skutečnosti model dichotomický postihnout nedokáže, neboť mu schází procesuální aspekt.

Zprostředkující pozici střední roviny zdůrazňuje rovněž Vodička, v *Počátcích krásné prózy novočeské* zejména na příkladu Tomsových překladů Claurenových povídek, oblíbené četby tehdejších středních vrstev. „Literární charakter těchto děl neodpovídal sice typu té prózy, jak ji propagoval J. Nejedlý, jde o prózu, která resignuje na vyhraněný charakter uvědoměle ‚vyššího‘ díla básnického a vytváří typ „zábavné“ prózy, která navazuje kontakt s díly a zvyklostmi triviálního románu a hledá své publikum hlavně v kruzích měšťanských, ale základním charakterem slovesným a především svou větou se v celku zařazuje do této skupiny, i když i v této vrstvě postřehneme vlivy vedoucí vrstvy prózy preromantické, zejména ve slovníku.“ (Vodička 1994, s. 329)

Neznamená však smíšený charakter střední roviny, na nějž poukazují oba autoři, absenci autonomních rysů? Není její údajná specifčnost jen prostou kombinací rysů roviny vysoké a nízké? Pakliže by tomu tak skutečně bylo, nebylo by jistě účelné komplikovat jejím zavedením dnešní model dichotomický. Stávající odborná literatura na tuto otázku jasnou odpověď nedává, byť Ecovy postřehy některá specifika naznačují (např. důraz na vysokou úroveň literárního řemesla). Otázka existence či neexistence specifických rysů střední roviny tedy zůstává otevřená.

Nedořešeným problémem zůstává rovněž pojmenování jednotlivých rovin. U Vodičky se názvy jednotlivých vrstev odvíjejí z konkrétní situace české prózy

sledovaného období.⁴ Vzhledem k tomu, že nikde ve svém spise nenárokuje obecnou platnost svého modelu, problém s označením literárních rovin řešit nemusel.

Eco od MacDonalda přebírá označení *midcult* pro rovinu střední a *masscult* pro rovinu nízkou; rovinu vysokou pojmenovává různě: většinou jako „básnické poselství“, ale také jako „umělecké poselství“,⁵ popřípadě jako „avantgardní kulturu“.⁶

V našem prostředí nejsou označení *masscult* a *midcult* běžná, jistě i proto, že se u nás neetabloval ani sám triadický model. Pokusu o jejich zavedení do domácího diskursu by ovšem v zásadě nic nebránilo, jen by bylo třeba odstranit onu výše zmíněnou ecovskou fluktuaci názvů pro vysokou rovinu, např. zavedením pojmu *highcult*.

Jako pojmově nepřesná synonyma termínů *midcult* a *masscult* fungují u nás označení kýč a brak; jejich nevýhodou není jen zřetelně axiologický charakter, nýbrž především jejich obsahová rozvolněnost. Zažila se jako pojmenování pro umělecky nehodnotnou, podbízivou produkci, přičemž někdy jsou vnímána jako synonyma, označující veškeré ne-umění, jindy je jejich význam specifikován (kýč pak funguje jako synonymum *midcultu*, brak jako synonymu *masscultu*).

Bez ohledu na tyto významové nuance jsou obě označení reliktem tradičního konceptu literatury, jenž veškerou beletristickou produkci posuzoval bez ohledu na její funkční rozrůzněnost měřítky roviny vysoké. Texty střední roviny – a dokonce i intencím umělecké tvorby velmi vzdálené roviny nízké – byly v tomto pohledu vnímány jako méně zdařilé či zcela nezdařené pokusy o vrcholnou uměleckou tvorbu. S naším pohledem na literaturu jako na funkčně diferencovaný systém, v němž každá z rovin má svá vlastní kritéria, jsou tudíž označení kýč a brak neslučitelná.

⁴ Tři základní roviny svého modelu pojmenovává následovně: „I. Próza s vyššími ambicemi uměleckými II. Starší, pokleslé, ustrnulé nebo zlidovělé struktury literární bez vyhraněných a individualizovaných ambicí III. Lidová ústní tradice prozaická.“ První a druhou vrstvu ještě dále člení na dvě, popř. tři oblasti, z nichž za zaznamenání stojí hlavně rozdělení nejvyšší vrstvy na rovinu IA, kterou označuje jako „vývojově vedoucí vrstvu prózy „preromantické“, a rovinu IB, „kultivovanou prózu vycházející z představ klasicistických, z norem veleslavinských a ze spisovného jazyka funkcí sdělovacích“ (Vodička 1994, s. 327–328)

⁵ Jistě rozpaky nad tím, jak pojmenovat vysokou vrstvu (v dichotomickém pojetí uměleckou literaturu) jsou patrné i u Vodičky. Nikde nehovoří o literatuře vysoké, ale „vyšší“, přičemž uvozovky (objevující se také u pojmenování „zábavná“ próza), nezvyklé u exaktně se vyjadřujícího strukturalisty, prozrazují terminologickou nouzi

⁶ V úvodu sice konstatuje, že MacDonald „vychází z dnes už kanonického rozlišení tří intelektuálních rovin, *high*, *middle* a *lowbrow* (základ je v dělení na *highbrow* a *lowbrow*, navrženém Wyckem Brooksem v knize *America's Coming of Age*)“ (Eco 1995, s. 41), ale sám s těmito označeními nepracuje.

Návrat k triadickému modelu však znamená rovněž nutnost opustit v našem prostředí teprve nedávno etablované termíny umělecká a populární literatura, k nimž nemáme pro pojmenování střední roviny příslušný ekvivalent. V úvahu by snad přicházelo označení konvenční literatura, užívané Arne Novákem pro umělecky méně významné spisovatele, jimž ve svých *Přehledných dějinách literatury české* věnuje na rozdíl od jiných literárních historiků značnou pozornost (de facto se tak stal jedním z průkopníků výzkumu střední roviny). Toto označení však opět není hodnotově neutrální, neboť implikuje deficit umělecké originality; nadto je otázkou, do jaké míry je právě konvenčnost tím, co zakládá specifčnost střední roviny.

Po zvážení všech výše uvedených skutečností jsme se rozhodli pro terminologickou triádu vysoká – střední – nízká rovina literatury. I toto řešení má ovšem jednu nezanedbatelnou nevýhodu, neboť s výjimkou roviny střední nejde o označení hodnotově neutrální: „nízké“ implikuje podřadnost, „vysoké“ naopak hodnotu a význam. To je ovšem v příkrém rozporu s naším pohledem na tuto problematiku. Spolu s Felixem Vodičkou totiž vnímáme všechny roviny jako legitimní součásti literárního systému,⁷ v němž mají každá svou specifickou funkci: z roviny vysoké vyvěrají tvůrčí výboje, rovina střední tyto výboje rozšiřuje v prostoru a stabilizuje v čase, rovina nízká je elementárním rezervoárem čtenářství. Rozvinutá literární kultura potřebuje pro své zdárné fungování kooperaci všech tří rovin a jejich rovnovážné zastoupení. Nelze ovšem nevidět, že axiologické konotace jsou – bez ohledu na označení jednotlivých rovin – přítomny už v samotném konceptu triadického modelu jako vertikálního, což byl také jeden z důvodů, jenž v 90. letech 20. století vedl v našem prostředí k preferenci hodnotově neutrálnějšího, zároveň však schematictějšího modelu dichotomického.

Předkládané číslo obsahuje mj. dvě případové studie, jež na konkrétním materiálu naznačují cesty, které by mohly vést k poznání podstatných rysů střední literární roviny a jejího postavení v rámci literárního systému. První z nich se prostřednictvím interpretace šestice Nerudových próz na stejné téma pokouší vymezit specifické rysy jednotlivých literárních rovin, zejména pak té, o níž toho dosud víme nejméně – tedy roviny střední. Druhá studie demonstruje na příkladu subžánru komedie z maloměstského prostředí, tvořící důležitou součást divadelního repertoáru sklonku 19. a počátku 20. století, kulturně historický potenciál textů střední roviny, jež jsou díky svému sklonu ke standardnosti s to vypovídat o hodnotových normách a životním stylu svého adresáta – městských středních vrstev.

⁷ Když Vodička umísťuje na vrchol svého vertikálního modelu preromantickou prózu, neopomene hned podotknout, že tak činí z hlediska „vývoje uměleckých tvarů“ (Vodička 1994, s. 327). Naznačuje tak, že existují i jiná kritéria pro posuzování významu literárních děl.

Jsmo si vědomi toho, že literární pole, na něž se tu pouštíme, je rozlehlé, vnitřně členité a prakticky neznámé. Jeho reprezentativní průzkum s vyhlídkou na validní výsledky by si žádal dlouholetou práci rozsáhlého badatelského týmu. Zmíněné studie tudíž nemohou být ničím víc než dílčími sondami, jež spíše otevírají otázky metodologického i praktického rázu, než aby na ně přinášely odpovědi.

Literatura

ECO, Umberto (1995): *Skeptikové a těšitelé*. Praha: Svoboda.

JANÁČEK, Pavel (2004): *Literární brak*. Brno: Host.

MOCNÁ, Dagmar (2004): Populární literatura. In MOCNÁ, Dagmar – PETERKA, Josef et al.: *Encyklopedie literárních žánrů*. Praha–Litomyšl: Paseka.

ŠIDÁK, Pavel (2013): *Úvod do studia genologie*. Praha: Akropolis.

VODIČKA, Felix (1994): *Počátky krásné prózy novočeské*. Praha: H + H.

prof. PhDr. Dagmar Mocná, CSc.
Katedra české literatury
Pedagogická fakulta
Univerzita Karlova
M. Rettigové 4
116 39 Praha 1
dagmar.mocna@pedf.cuni.cz