

**Univerzita Karlova v Praze
Fakulta sociálních věd
Institut komunikačních studií a žurnalistiky
Katedra mediálních studií**

Významové pole pojmu „populární“ v pojetí teoretiků a konzumentů populární kultury (na příkladu užívání výrazu „populární hudba“ a „pop“)

Vedoucí diplomové práce:
PhDr. Irena Reifová, Ph.D.

Vypracovala:
Hana Slívová
Magisterské studium
Mediální studia

Prohlašuji, že jsem svou diplomovou práci vypracovala zcela samostatně (s využitím uvedených pramenů). Práce má 271 553 znaků včetně přílohy.

V Praze dne 22. května 2006

Vypracovala:
Hana Slívová

Došlo dne: - 8 -04- 2005 -1-

C.J. 673/1c Příloh: 1 Skartační heslo:

Předpokládaný název diplomové práce:

Významové pole pojmu „populární“ v pojetí teoretiků a konzumentů populární kultury (na příkladu užívání výrazu „populární hudba“ a „pop“)

SCHVÁLENO

Základní hypotéza:

Termíny „populární“ nebo „pop“ se objevují v kontextu s označením a kvalitou kulturní, zejména hudební produkce v současné době velice často, většinou však bez jakékoliv předchozí teoretické definice a schopnosti dále tento pojem rozvést a vysvětlit jeho kritéria.

V diplomové práci bych se proto chtěla zaměřit na to, jak výraz „populární“ pojímali ve svých pracích teoretici J. Fiske, T. A. Adorno, D. McDonald nebo J. Storey. Názory a definice teoretiků bych ráda srovnala s definicemi a míněním mladých lidí - konzumentů populární kultury, resp. hudby ve věku 20 – 30 let.

Cílem diplomové práce je zjistit, jak vnímají a interpretují pojem „populární“ a co konkrétně si pod tímto pojmem představují lidé, kteří se s ním v kulturním životě denně setkávají a sami jej užívají.

Charakteristika metody práce:

Sekundární obsahová analýza (analýza textů teoretiků) a analýza publika (dotazníkové šetření a hloubkové rozhovory).

Předpokládaná osnova:

1. Úvod - motivace k volbě tématu
2. Teoretická část - vymezení pojmu „populární“, studium a analýza relevantních textů teoretiků, kteří se tímto pojmem v souvislosti s kulturou (a hudbou) zabývali
3. Praktická část - definování zkoumaného problému, metodologie výzkumu, vymezení zkoumaného vzorku, tvorba dotazníků, rozhovory (po poradě se sociologem)
4. Zpracování výsledků výzkumu
5. Srovnání - porovnání výsledků výzkumu s názory teoretiků, východisko
6. Závěr - shrnutí, diskuse

Seznam základní studijní literatury:

- Adorno, T.W.: Horkeimer, M.: Dialectic of Enlightenment
Adorno, T.W.: Selected Essays on Mass Culture
Burke, P.: Popular Culture in Early Modern Europe
Burton, G., Jirák, J.: Úvod do studia médií
Disman, M.: Jak se vyrábí sociologická znalost
Fiske, J.: Reading the Popular

Fiske, J.: Understanding Popular Culture

Fiske, J.: Reading Television

Hartley, J.: Popular Reality

McDonald, D.: Against American Grain

McQuail, D.: Úvod do masové komunikace

McRobbie, A.: Postmodernism and Popular Culture

Reifová, I. a kol.: Slovník mediální komunikace

Storey, J.: An Introduction to Cultural Theory and Popular Culture

Strinati, D.: An Introduction to Theories of Popular Culture

V Praze dne 6.4. 2005

Jméno a podpis žadatelky

Hana Slívová

Jméno a podpis konzultantky (stvzující, že je ochotna na tématu spolupracovat):

PhDr. Irena Reifová, PhD.

Obsah

I. Úvod	1
II. Teoretická část	
1. Co je to populární (hudba)	3
1.1 Základní definice.....	3
1.2 Storeyho definice slova populární.....	7
1.3 Pop a rock.....	12
1.4 Populární kultura v raně moderní Evropě.....	14
1.5 Populární hudba nezápadního typu.....	17
2. Populární hudba podle Theodora W. Adorna	22
2.1 Standardizace a pseudoindividualizace.....	22
2.2 Síla vážné hudby.....	26
2.3 Vliv populární hudby podle Adorna na publikum.....	28
2.4 Kritika Adornovy teorie populární hudby.....	31
3. Dwight Macdonald: Maskult a midkult	35
3.1 Vymezení pojmu maskult.....	35
3.2 Vymezení pojmu midkult.....	41
4. John Fiske – obhájce populární kultury	46
4.1 Definice, writerly, readerly a producerly texty.....	46
4.1.1 Teorie finanční a kulturní ekonomiky.....	49
4.2 Populární Madonna.....	51
4.3 Madonna a její publikum.....	54
III. Praktická část	
1. Záměr	58
2. Výzkum	58
2.1 K metodologii.....	58
2.2 K výběru respondentů.....	60
2.3 Interpretace výsledků rozhovorů a srovnání s teoretickým východiskem.....	61
2.3.1 Populární a pop.....	61
2.3.2 Pop - podřadný žánr?.....	63
2.3.3 Rock a pop.....	64
2.3.4 Co je oblíbené? Proces stávání se populárním.....	66
2.3.5 Popularizace.....	68
2.3.6 Kvalita „vysoké kultury“ mimo její „přirozené prostředí“.....	69
2.3.7 Vliv vzdělání a prostředí na tvorbu lidského vkusu.....	71
2.3.8 Klíč v pojetí respondentů.....	73
2.3.9 Michael Jackson, Madonna a jejich úspěch.....	74
2.3.10 Vysoká a nízká kultura.....	75
2.3.11 Adorno po sedmdesáti letech.....	78
2.3.12 Východisko.....	80
IV. Závěr	82
Summary.....	84
Seznam použité literatury.....	86
Příloha.....	89

I. Úvod

„Ta písnička není dobrá, je to obyčejný pop.“ „Michael Jackson - král popu.“ „Tak populární skladba už tady dlouho nebyla.“

Co je to vlastně pop a populární? Jak lidé, kteří podobná slova tak často a bez rozpaků vyslovují, tyto termíny vlastně vnímají? Myslí tím něco konkrétního, nebo se pouze snaží svůj názor vyjádřit obecným slovem, jemuž každý sice podvědomě rozumí, ale vysvětlit jeho podstatu by na místě nedovedl? Je poslech popu a populární hudby důsledek vkusu a volby jednotlivce, nebo je nám tato hudba servírována „shora“?

Než jsem začala psát diplomovou práci s názvem *Významové pole pojmu populární v pojetí teoretiku a konzumentu populární kultury (na příkladu užívání výrazu „populární hudba“ a „pop“)*, všechny tyto otázky jsem si pokládala stále dokola. Do hledání odpovědí na to, co to vlastně pop a pop music je, jsem se tak dala i proto, abych si udělala alespoň částečně jasno v jedné z oblastí hudby, jež je obecně mým velkým koníčkem.

O populární hudbě jako takové vyšlo za posledních 50 let velké množství knih, a to i přesto, že definice samotného slova populární je velice nejasná, ba mnohoznačná. Na Loughborough University ve Velké Británii, kam jsem za účelem nasbírání pramenů odjela, jsem proto byla postavena před poměrně těžký úkol: vybrat z dostupného množství knih ty nejvíce relevantní. Protože však cílem této studie nebylo napsat další obecnou práci o tom, co by pop mohl být, ale vymezení definice termínu u čtyř důležitých teoretiků kultury - Johna Storeyho, Theodora W. Adorna, Dwighta Macdonalda a Johna Fiskeho, ukázalo se nakonec, že situace se příslovečněmu hledání jehly v kupce sena snad podobat nebude. Nic to však nemění na faktu, že jsem během přípravy tématu prošla desítky knih s popkulturní tematikou, z nichž velká část se zabývala spíše partikulárními a příliš odbornými (zejména muzikologickými nebo ekonomickými) otázkami, jež se z tematiky populární hudby a hudebního průmyslu dají odvodit.

Cílem mé práce, jak jsem již naznačila, však bylo zjistit, jak koncepty populární kultury - na příkladech populární hudby - rozpracovali čtyři teoretici různého věku a odlišných základních úvah. V praktickém projektu se pak zajímám o to, jak termíny jako je pop music, popularizace a další vnímají mladí, kulturně žijící či hudbu studující lidé ve věku od 20 do 30 let. Základní teze, o nichž tyto respondenti přemýšleli, přitom vycházely ze zjištěných názorů výše zmíněných teoretiků kultury.

Během přípravy ke psaní této práce jsem z dostupné literatury zjistila, že slovo populární je jedním z nejméně ukotvitelných slov vůbec - ostatně na jeho

mnohoznačnost upozorňují téměř všichni autoři, kteří s ním ve svých studiích pracují. Proto jsem se při psaní pohybovala spíše po jakýchsi významových osách než po prostoru, kde by slovo „pop“ a „populární“ bylo jasně vytyčeno.

Prvním autorem, jímž se tato práce zabývá, je kulturní kritik John Storey, jehož teorie populární kultury však vychází spíše ze sumarizace dostupných poznatků; Storey se snaží čtenáři odkrýt a vysvětlit podstatu širokého spektra možností úhlu pohledu. Druhým autorem je pak Theodor W. Adorno, člen neomarxistické Frankfurtské školy, jehož náhled na moderní hudbu první poloviny 20. století byl nesmlouvavě kritický. Termín populární hudba tak, jak jej dnes vnímáme my, když slyšíme například z rozhlasu se linoucí „čtyřakordovou“ písničku ve složení sloka – sloka – refrén – sloka, byl pro něj zdrojem takzvané standardizace a pseudoindividualizace, jež u něj neměly šanci na nekritické přijetí. Kriticky se k nízkým formám kultury, k níž podle jedné z definic populární kultura patří, stavěl i levicový intelektuál Dwigh Macdonald, jenž se ve svém díle zabýval převážně literaturou a otázkou vkusu mas a tzv. elit. Pravým opakem Adorna a Macdonalda je pak poslední nahlížený autor, odborník na teorii komunikace John Fiske. Ten považuje populární kulturu za mnohoznačnou a nedílnou součást lidských životů. Na příkladě zpěvačky Madonny pak popisuje mechanismy, jakými populární kultura prostupuje společností a útočí na každého člověka.

Studiem výše zmíněných autorů jsem došla k několika východiskům, které jsem poté předestřela mým deseti respondentům. Teoretická východiska jsem za pomoci rozhovorů srovnala s jejich - relevantními zkušenostmi více či méně zatíženým - názorem na otázku problematiky populární kultury. Výsledky našich rozhovorů představují v druhé části této diplomové práce.

II. Teoretická část

1. Co je to populární (hudba)

1.1 Základní definice

Definovat termín *populární hudba* neboli *pop* není ani zdaleka tak jednoduché, jak by se dalo usoudit z frekvence, s níž je toto slovo obecně používáno. O komplikovanosti definice svědčí mimo jiné obsahy desítek knih, jež byly na téma populární hudba napsány. Jejich autoři se většinou již v předmluvách shodují: význam spojení *populární hudba* je ve své šíři velice nejednoznačný, v průběhu času se totiž často měnil. To potvrzují například editoři knihy *Popular music studies*, kteří v její předmluvě upozorňují: „Není to tak dávno, co podobné texty jako je tento náš začínaly nabídkou definice populární hudby - a okamžitě narazily se zjištěním, že termín populární hudba, ostatně stejně jako populární kultura, je téměř nemožné soudržně definovat. A to zejména kvůli množství významů, které jsou shromážděné okolo slova populární.“¹ Onu nejednoznačnost termínu podtrhuje i český hudební historik Lubomír Dorůžka, který potvrzuje, že pohledy teoretiků a kritiků populární hudby se i v mezinárodním měřítku v této nepřehledné zvěti významů jen těžko orientují. „Chybí jim systematičnost, utříděnost, solidnost, prostě většina vlastností, které se považují za předpoklad přesného vědeckého poznání,“² konstatuje Dorůžka. Komplikovanost definice dokládá ostatně i jedna z největších hudebních encyklopedií, *The penguin encyclopaedia of popular music*³, kde slovníkové heslo *populární hudba* paradoxně vůbec nenajdeme. V další příručce, *The concise Oxford dictionary of music*, se pak dočteme toto: „Pop - zkratka ze slova populární. Dříve byly pod tímto pojmem míněny koncerty zajímavé pro široké posluchačstvo. Tradici takzvaných The London popular concerts založil skladatel a dirigent Benedict roku 1858 a trvala až do roku 1898. Od poloviny 50. let 20. století se termín pop začíná používat v souvislosti s jinou hudbou než klasickou, a to tehdy, hovořilo-li se o produkci takových interpretů, jako byli The Beatles, Rolling Stones či ABBA. Z této definice také pochází termín popová skupina - kapela produkující pop, většinou v sestavě hlas, kytary, bicí.“⁴ Zmíněné definici odpovídá i heslo v internetové celosvětové encyklopedii *Wikipedia*, kde se můžeme dočíst: „Populární hudba je hudba, jež je přiřazována k nespočtu hudebních stylů, k nimž se veřejnost dostane, a je většinou distribuována komerční cestou. Je dáována do kontrastu s klasickou hudbou, která byla

¹ Hesmondhalgh, Negus 2002, str. 2

² Dorůžka 1981, str. 15

³ Clarke 1989

⁴ Kennedy 2004, str. 571

dříve hudbou elit a vyšších vrstev společností, a také s folkovou hudbou, kterou lidé sdíleli i bez pomoci komerčních prostředků.“⁵ *Wikipedia* zmiňuje i další možnost interpretace: pop je sice vžitou zkratkou pro populární hudbu obecně, můžeme jej však vnímat i jako samostatný žánr, podskupinu (a to zejména v dnešním slova smyslu, například vedle disca). Tato užší definice však v laické praxi nebývá užívána často. Podle *Slovníku cizích slov*⁶ pak označuje slovo populární, jež má kořeny v latinském slově *popularis*, něco veřejně známého, oblíbeného, všem srozumitelného, lidového, obecně přístupného. Podle profesora managementu na Stockholm School of Economics Daga Bjorkegrena stojí pak v oblasti hudby za tím, co se stane populární, individuální chuť konzumenta a skutečnost, od jakého interpreta si konzument koupí desku. „Tento typ popularity pak můžeme sledovat na žebříčcích hitparád.“⁷ konstatuje.

Pojďme se však podívat ještě na další umělecký žánr, v němž se termín pop rovněž vyskytuje. Jedná se o výtvarné umění a umělecký styl pop-art. Všimněme si, jak tento pojem vnímali teoretici umění; později se totiž setkáme s naprosto opačnou definicí populární hudby u filosofa a hudebního teoretika Theodora W. Adorna, jež se řadí k největším kritikům moderní formy zábavy a umění. Dnes zní jedna z definic pop-artu takto: „Pop-art, vzniklý v polovině 50. let 20. století v Anglii a naplno rozvinutý ve Spojených státech 60. let, nahrazuje všednost nádherou; předměty hromadné výroby nabývají stejné důležitosti jako individuální kusy; smazán je rozdíl mezi vysokou a lidovou kulturou. Pop-art svým vlastním vtipným způsobem oslavuje konzumní společnost, k jeho oblíbeným zdrojům patří média a reklama. Nadšení, jež vyvolal ve chvíli, kdy byla vystavena první díla, nikdy nezesláblo - a dnes je větší než kdykoli před tím.“⁸ Dnešní definice pop-artu se však od té původní zásadně liší, a je více než pravděpodobné, že právě s původním popisem by se již zmiňovaný T. W. Adorno naopak ztotožnil. Termín pop-art, umění, jež v sobě neslo prvky ulice, konzumace nebo moderního designu, zavedl v polovině 50. let britský výtvarný kritik Lawrence Alloway, jež se později přestěhoval do New Yorku, Mekky pop-artu. Tvrzení, že to byl právě on, kdo razil termín pop-art, později komentoval: „Dnes pop-art neznamená, co jsem tím myslel tehdy. Používal jsem tento pojem - ale také výraz pop kultura - k označení produktů masmédií, nikoliv pro umělecká díla vycházející z lidové kultury.“⁹ cituje Allowaye Klaus Honnelf v knize *Pop-art*.

Podle Hesmondhalgha a Neguse považuje mnoho autorů za populární hudbu -

⁵ http://en.wikipedia.org/wiki/Popular_music

⁶ Rejman 1966, str. 294

⁷ Bjorkegren 1996, str. 104

⁸ Honnelf 2004

⁹ Honnelf 2004, str. 6

podobně jako Alloway umění za pop-art - tu hudbu, jež je šířena elektronicky a která přichází k posluchačům skrz audio či video nahrávku, internet, živý koncert a nebo filmovou či televizní produkci. Upozorňují však na úskalí moderních médií: „Až dosud elektronická média, jež definují populární hudbu jako komodifikovanou formu, význam slova populární vlastně zpochybňovala. Nové technologie nahrávání a rozšiřování hudby totiž umožnily, aby se populárními ve smyslu hojně hranými a oblíbenými staly i skladby z jiných časů a míst, než je náš západní svět. Ona široká paleta tradičních hudeb, jež jsou často označovány jako world music, se stala součástí populární hudby, ostatně stejně tak jako art čili klasická hudba.“¹⁰ naráží na problém, s nímž se i v rámci této práce potýká několik později citovaných autorů. Český hudební teoretik Lubomír Dorůžka si při snaze vysvětlit termín populární hudba pomáhá citátem z tragédie *Romeo a Julie* Williama Shakespeara *Copak je po jméně? Co ruží zvou, i zváno jinak, vonělo by stejně* a tvrdí, že označení populární hudba má v tomto smyslu trochu zvláštní postavení. Nikdo sice podle něj ještě nevytvořil jasnou a obecně přijímanou definici, co pod termín populární hudba vlastně spadá, nicméně jeho nejvlastnější těžiště bude podle Dorůžky stěžejním předmětem sporu. „Každý si pod ním okamžitě něco představí; nikdo nezaváhá jako při setkání s termínem, který sice slyšel, ale jehož obsah mu zůstal poněkud neurčitý. Označení populární hudba vyvolá v mysli většiny dnešních lidí daleko konkrétnější asociace, než třeba kvantová fyzika. První asociace bude u převážné většiny posluchačů zcela jednoznačná: populární hudba jsou přeci písničky, které slyšíme v rozhlase, v televizi a vůbec téměř všude kolem sebe,“¹¹ domnívá se Dorůžka.

Richard Middleton zachází při pokusu o definici populární hudby do podstaty hlubších společensko-historických vztahů: „Všechny definice populární hudby vycházejí z konkrétní sociologické a historické podstaty, jsou zasazeny do určitého kontextu a nejsou nikdy zcela nezaujaté.“¹² Důležitý úhel pohledu přináší do diskuse Roy Shuker, který poukazuje na nutnost dívat se na populární hudbu komplexně: „Studovat populární hudbu znamená studovat populární kulturu. Jakkoliv to může znít samozřejmě, mnoho z toho, co bylo o popu napsáno, jej uchovávalo v izolaci a vytrhovalo z kontextu.“¹³ Zároveň však připomíná, že mediální studia populární hudbu jako součást populární kultury dlouho opomíjela a koncentrovala se spíše na vliv vizuálních médií, jako je například televize. Populární hudba je v současné době podle Shukera sociologický fenomén, který nemůžeme přehlížet - jednak kvůli tomu, že na

¹⁰ Hesmondhalgh, Negus 2002, str. 2-3

¹¹ Dorůžka 1981, str. 16

¹² Middleton 1990, str. 16

¹³ Shuker 1994, str. 1

trhu s populární hudbou jde o velké peníze, ale i z důvodu prorůstání populární kultury do životního stylu mládeže¹⁴.

Shukerova definice nás však vrací zpět k zásadní otázce: jak bychom tedy měli termín populární v souvislosti s kulturou, resp. hudbou vnímat? Jak již bylo řečeno, odpověď není jednoduchá. K dispozici však máme hned několik dalších úhlů pohledů, a to od obecnějších, vztahujících se spíše k pojmu populární kultura, až po konkrétní, jež se snaží vymezit přímo termín populární či pop právě v souvislosti s hudbou.

Frans Birrer přichází ve své studii *Definitions and research orientation: Do we need a definition of popular music?* z roku 1985¹⁵ se čtyřmi definicemi populární hudby. Podle normativní definice je populární hudba podřadný typ hudby. Podle negativní definice je pop vše, co není „něco jiného“, čímž Birrer míní folkovou či art neboli klasickou hudbu. Podle sociologické definice je populární hudba spojená s určitou skupinou lidí, která ji vytváří nebo pro kterou je vytvářena. A konečně podle technicko - ekonomické definice je populární hudba rozšiřována masovými médii a/nebo na hudebním trhu. Jak však oponují Hesmondhalgh a Negus, hranice mezi populární a tradiční či populární a vážnou hudbou dnes není jasná. „Populární hudba nemůže být dále nahlížena jako to, co zbude, když vyčleníme vážnou a folkovou hudbu,“¹⁶ míní autoři.

Pro Roye Shukera je slovo populární také spornějším termínem. „Někteří lidé toto slovo vnímají jako jednoduše ‘přitažlivé’ lidem, zatímco jiní si pod tím představí něco, co je zakotveno uvnitř člověka,“ míní. „Dříve se toto slovo používalo jako synonymum ke komerčním formám populární kultury, zatímco pozdější definice hovořily spíše o formách populární kultury ve smyslu lidové, řemeslné kultury vytvořené určitou skupinou lidí,“¹⁷ vysvětluje. V souvislosti s hudebním průmyslem se pak folková, akustická hudba liší od nahrávek, které usilují o přední místa v hitparádách.

Podle *Slovníku mediální komunikace* může označení populární v souvislosti s kulturou znamenat jak pozitivní, tak negativní, jak ironicky, tak i vážně míněné pojmenování. Autor hesla připomíná, že pojmová neukotvenost definice tohoto kulturněhistorického

¹⁴ Barker 2004, str. 210. Období po druhé světové válce bylo poznamenáno vznikem různých hudebních a módních stylů, volnočasových aktivit a slangu, jež byl spojován s mladými lidmi. Pro tyto znaky se vžil označení „kultura mladých“. Britský teoretik Dick Hebdige (*1951) se, jak uvádí Barker, domnívá, že termín mládež (youth) byl vystaven na základě kombinace termínů „problém“ (trouble) a „zábava“ (fun), a to například v souvislosti s fotbalovými fanoušky, motokáři a pouličními gangy. Na druhé straně však byla mládež vnímána i jako rozpustilá skupina již zmíněných konzumentů módních trendů a volnočasových aktivit, odtud tedy souvislost se slovem zábava.

¹⁵ http://en.wikipedia.org/wiki/Popular_music

¹⁶ Hesmondhalgh, Negus 2002, str. 2-3

¹⁷ Shuker 1994, str. 3

komplexu způsobuje problémy s jeho časovým zařazením.¹⁸

Roy Shuker ve své teorii naráží na spor mezi zastánci „čisté kultury“ a těmi, kteří se domnívají, že také samotná kultura může být i populární. „Při používání slova kultura odmítám argumenty, že cokoliv populárního nemůže být a priori považováno za kulturní. Já slovo kultura, jedno z nejobtížněji uchopitelných slov, používám spíše v sociologickém než v estetickém smyslu.“¹⁹ konstatuje. Shuker přitom vychází ze tří definic kultury podle předchůdce kulturních studií Raymonda Williamse. Pojem „kultura“ v tomto pojetí odkazuje k:

- celkovému procesu intelektuálního, duchovního a estetického rozvoje
- způsobu života určitého člověka nebo skupiny lidí
- synonymu ke strukturalistickému termínu „sygnifying practices“, což bychom mohli přeložit jako praktiky označování, a to zejména v uměleckém slova smyslu²⁰.

Podle Shukera bychom se při studiu populární kultury měli pohybovat někde na pomezí mezi druhou a třetí definicí.

1.2 Storeyho definice slova populární

Definicemi slova *populární* se v souvislosti s kulturou (a blíže i hudbou) zabývá také teoretik kulturních studií John Storey.²¹ Ještě před tím, než nabízí svých šest definic populární kultury, předesílá, co si pod pojmem populární představuje již zmíněný Raymond Williams. Pro něj je populární to, co:

- se líbí mnoha lidem
- je podřadným druhem díla
- je vědomě vyrobeno s cílem zalíbit se
- je produkováno ve smyslu kultury pro vlastní užití²²

John Storey je však zastáncem širšího vymezení, když říká: „Historie populární kultury je historií nejrůznějších způsobů, jakými byla slova populární a kultura v rámci sociologického a historického kontextu pospojována.“²³ Tento autor představuje šest možností chápání termínů populární kultura:

¹⁸ Reifová 2004, str. 116

¹⁹ Shuker 1994, str. 5

²⁰ Williams 1983, str. 90

²¹ Storey 2001, str. 5-13

²² Storey 2001, citace podle Williams, R. 1983, str. 237

²³ Storey 2001, str. 6

1. to, co se líbí velkému počtu lidí
2. opak vysoké kultury
3. populární - masová kultura
4. populární je to, co pochází z lidu
5. populární je kultura inspirovaná hegemonií podle Gramsciho
6. populární kultura je ovlivněná postmodernismem

Storey začíná - tak jako většina základních úvah - s definicí populární kultury jako toho, co se líbí velkému počtu lidí. V zápětí však dodává, že taková definice není pro vědecké účely dostačující. A to i přes to, že můžeme souhlasit s mechanismy, skrz které se kultura stává oblíbenou u velkého množství lidí (těmito mechanismy míní Storey například trh s hudebními nosiči nebo knihami). Storey se zde však dostává na rozcestí. I když uznává, že samotná kvantita nám dostatečnou definici slova populární nepodává, uznává, že jakákoliv vymezení populární kultury prostě ze své podstaty kvantitativní měřítko obsahovat musí.

Druhý způsob, jak definovat populární kulturu, vidí Storey ve vymezení se. Populární kultura je podle něj ta kultura, která zbude po vyčlenění takzvané kultury vysoké (high). Jinými slovy, populární kultura je zde považována za kulturu podřadnou, jak již jsme ostatně zmiňovali u Raymonda Williamse a také v případě Franse Berrera. Měřítko pro to, co je to vysoká kultura, jsou pak různá. Obecně mezi ně ale patří například skutečnost, zda je dané dílo formálně složité, komplikované nebo jestli je nositelem morálních hodnot. „Aby byl text hodnotný, je třeba, aby byl pro čtenáře náročný.“ míní Storey. „A to na oplátku zaručuje vysoké kultuře exkluzivní status.“²⁴ dodává. V souvislosti s tím, že takovou kulturu přijímají většinou jen stejně exkluzivní konzumenti, je třeba zmínit i francouzského sociologa Pierra Bourdieu. Ten se domnívá, že kulturní rozlišení takového druhu podporuje rozčlenění společnosti do tříd. „Vkus je hluboce ideologická kategorie,“ říká Bourdieu. „a funguje jako třídní marker,“²⁵ dodává. Pro Bourdieu je konzumace kultury prostředkem k tomu, aby lidé mohli oprávněně žít v rozdílných sociálních skupinách. „Takové rozlišení je často podpořeno tvrzením, že populární kultura je masově produkovánou komerční kulturou, zatímco vysoká kultura je výsledek individuální kreativity.“²⁶

Podle Johna Storeyho se však pojetí toho, co spadá pod termín vysoká kultura a co je již považováno za pokleslost, postupem času mění. Takovému posunu říká Storey

²⁴ Storey 2001, str. 6

²⁵ Bourdieu 1984, str. 5

²⁶ Storey 2001, str. 6

*cultural traffic moving*²⁷ a jako příklad uvádí nazpívání árie *Nessun Dorma* z opery *Turandot* Giacoma Pucciniho (1858 - 1924) operním pěvcem Lucianem Pavarottim. Ani ti největší zastánci vysoké kultury se sice nechtěli na úkor komerce vzdát svých oblíbených umělců Pucciniho a Pavarottiho, avšak v roce 1990 poté, co Pavarottiho verze dobyla britské hitparády, se vše změnilo - takový komerční úspěch udělal ze skladatele, skladby i z interpreta příklad populární kultury. „Jeden z mých studentů si dokonce stěžoval na způsob, jakým byla píseň komerčním úspěchem znehodnocena. Říkal, že se stydí si již dříve oblíbenou operu nyní pouštět, protože má strach, že si lidé kolem budou myslet, že ji začal poslouchat právě kvůli jejímu úspěchu v rozhlase.“ vzpomíná Storey. „Ačkoliv se mu další student smál, byly jeho stížnosti důležitou informací o tom, jak si lidé s vybraným vkusem úzkostlivě chrání své teritorium.“²⁸ dodává Storey.

Luciano Pavarotti měl 30. července 1991 koncert v londýnském Hyde Parku. Koncert byl pro návštěvníky zdarma. Organizátoři počítali s návštěvou až 250 000 lidí, avšak kvůli silnému dešti nakonec dorazilo „pouhých“ 100 000 posluchačů. Podle Storeyho jsou na této akci z hlediska studia populární kultury zajímavé dva momenty:

- Obrovská popularita celé akce, již podle jeho názoru dopomohlo to, že Pavarottiho alba *Essentials Pavarotti 1 a 2* se umístila na předních příčkách britských hitparád. Tato masová oblíbenost však Storeyho donutila dále se ptát, kde že leží ona hranice mezi vysokou a populární kulturou.
- Storey se domnívá, že tato Pavarottiho popularita by mohla ohrozit právě onu třídní exkluzivitu vysoké kultury. Jako příklad udává skutečnost, jak o celém koncertu informovala média. „Všechny britské bulvární noviny měly koncert na titulní stránce. *Daily Mirror* mu například věnoval hned pět stran. To, co přinášejí články tohoto deníku o akci, je jasná ukázka o pokus definovat populární kulturu.“ míní Storey.²⁹ Jak dodává. *The Sun* citoval ženu, účastnici koncertu, která říká: „Nemohu si dovolit dát sto liber za lístek do opery.“³⁰ Právě ona skutečnost, o níž referovala média, totiž, že koncert nebyl pro vyvolené, ale pro obyčejné lidi, bojí podle Storeyho hranici, na níž jsou zástupci vysoké kultury tak citliví. „Staré a zažitě jistoty kulturní krajiny se náhle začaly otřásat. Ačkoliv se někteří kritici snažili vše zachránit tvrzením, že park není žádné důstojné místo pro operu, najednou se zdálo, že opravdovou kulturu ve smyslu kvalit nahrazuje ekonomický aspekt, který odhaluje rozdíly mezi 'bohatými' a

²⁷ Storey 2001, str. 7

²⁸ Storey 2001, str. 7

²⁹ Storey 2001, str. 7

³⁰ Storey 2001, str. 7

‘davy’. Najednou zde slovo populární nabývá neslučitelných významů. Na jedné straně o něčem řekneme, že je to dobré, protože je to veřejně oblíbené. Na druhé straně považujeme to samé špatné proto, že je to oblíbené, populární.“³¹ dodává Storey.

O výše zmíněném fenoménu se zajímavě zmiňuje také James Parakilas v knize *Popular music - critical concepts in media and cultural studies*³² v rámci statí, v níž se snaží postihnout „nové typy popularity“. Parakilas tvrdí, že popularita každého hudebního díla vzroste tehdy, když je vytrženo ze svého původního kontextu, když je přeměněn jeho původní význam.³³ „Bachova kantáta nebo Stravinského balet prezentovaný v koncertní hale jsou onou přeměnou, stejně jako Shubertova symfonie, kterou si doma lidé hrají na klavír. Ovlivňují, jak ona díla znějí a také způsob jejich reprodukce.“ domnívá se.³⁴ „Klasickou³⁵ hudbu není intelektuálně jednoduché poslouchat, ale je to rozhodně jednodušší, než dříve. Na vině je rozhlas, který hudbu reprodukuje, množství oper a sálů a také obchody s hudebními nosiči.“ dodává.³⁶ Podle něj mohou mít dnes lidé více klasické hudby než kdykoliv před tím. Téměř jakýkoliv opus si lze koupit na CD, zajít na něj do opery nebo si pořídit jeho videonahrávku. Pravidelný posluchač rozhlasu může naslouchat Brahmově symfonii třeba stokrát do roka. To však podle Parakilase nahrává teorii o tom, že hudbu, již bez problémů posloucháme, také bez problémů vypustíme z hlavy ven. „Aby tomu vydavatelské firmy a rozhlasové stanice zabránily, rozšiřují repertoár klasických umělců. Ačkoliv toto počínání není žádná novinka, tohle rozšiřování se od klasického doplňování repertoáru z principu liší,“³⁷ míní Parakilas. Jde hlavně o to, že vydavatelství se snaží vytěžít maximum z každé noty a z každého současníka světového hudebního skladatele. Tito „druhořadí“ autoři ale neprocházejí dlouhým křtem ohněm, jako například Mozart či Beethoven, než se stali slavnými; tato jména se stávají klasikou jen na základě asociací se jmény zavedenými a prověřenými časem. „Jistě, mohou mít své kvality a jádro toho, čemu dnes říkáme klasické. Ale také nemusí a často nemívají,“ říká.³⁸ Klasická hudba si však přesto, že se její repertoár,

³¹ Storey 2001, str. 8

³² Frith 2004, str. 48, vol. III

³³ Mezi takové situace započítává autor například i vážnou hudbu použitou v reklamě či jako „pozadí“ například v televizi nebo v obchodech, popřípadě při domácích pracích či při učení.

³⁴ Frith 2003, str. 48, vol. III

³⁵ Termín „klasický“ se v hudbě podle Parakilase používá zhruba od začátku 19. století, kdy se v operách či koncertních sálech - místech určených původně pro prezentaci nové hudby - začala opakovaně prezentovat nejlepší díla poslední doby. Z těchto děl se potom v hudebních institucích tvořil repertoár, jenž býval opakován. Idea klasického repertoáru je, že určitá díla by měla být udržována jako evergreen, jako stále nové a živoucí dílo. Str. 37-39.

³⁶ Frith 2003, str. 50, vol. III

³⁷ Frith 2003, str. 51, vol. III

³⁸ Frith 2004, str. 51, vol. III

publikum i využití rozšiřuje, podle Parakilase udržuje svou identitu. Stává se „jednodušší“ a „více populární“, ale ne méně exkluzivní. Některé klasické kusy se ale stávají tak populární, že sotva dostojí své klasické identitě. „Mendelssohnův *Svatební pochod* je stěží klasický, když se hraje na svatbách. Těžko ale bude klasický i v situaci, kdy jej hrají na koncertě v jeho originální verzi mezi dalšími náhodně vybranými klasickými skladbami. Vždycky totiž bude v uších posluchače znít jinak, známěji, familiérněji. Nicméně domnívám se, že klasický repertoár jako celek si svou klasickou identitu udržuje i tehdy, když se stane populární po celém světě.“³⁹ říká Parakilas s tím, že klasická hudba má s termínem populární společně hlavně široké publikum recipientů. „Ale i to se od sebe liší. Publikum, které dnes nebo kdykoliv jindy poslouchá Beethovenovy symfonie, se tvořilo po dvě stovky let, na rozdíl od náhlého zájmu posluchačů o písně z hitparád. Beethovenovi fanoušci také většinou neposlouchají jednu symfonii neustále dokola, jak často činí fanoušci populární hudby,“ tvrdí Parakilas.⁴⁰

Vraťme se však nyní ke Storeyho dělení typů populární kultury. Třetím způsobem, jak můžeme podle tohoto autora vnímat populární kulturu, je pohlížet na ni jako na kulturu masovou.⁴¹ „Ti, co považují populární kulturu za kulturu masovou, tvrdí, že populární kultura je kultura komerční a bezduchá. Je masově produkovaná pro masovou spotřebu a její publikum tvoří skupina konzumentů bez vkusu,“⁴² konstatuje Storey.

Čtvrtý Storeyho přístup k populární kultuře a tedy i populární hudbě se opírá o tezi, že vše, co se skrývá pod slovem popular, pochází z lidu. Proto by se měl termín populární kultura užívat jen v souvislosti s autentickou sdílenou kulturou - jde o populární kulturu ve smyslu lidové, o kulturu lidí pro lidi. Rozpor však Storey vidí v tom, že v podstatě žádná *surovina* není poskytována bez komerčního záměru, a proto i kultura z těchto *surovin* vyráběná má komerční podtext. Což je podle Storeyho mimo jiné argument, kterým se zaštiťují mnozí kritici populární hudby (viz dále např. Theodor W. Adorno).

Pátá definice populární kultury podle Storeyho vychází z teorie hegemonie italského humanistického marxisty Antonia Gramsciho (1891 - 1937). Podstatným znakem hegemonie je budování obecného souhlasu, tedy přijetí idejí vládnoucích sociálních skupin všemi sociálními skupinami,⁴³ a zároveň rozmělnění, zapracování odporu

³⁹ Frith 2004, str. 51, vol. III

⁴⁰ Frith 2004, str. 37, vol. III

⁴¹ McQuail 1999, str. 58. Podle Denise McQuaila je masa velký soubor lidí, není diferencovaná, její podoba je převážně záporná, postrádá pořádek a je projevem masové společnosti.

⁴² Storey 2001, str. 8

⁴³ Reifová 2004, str. 73

podřízených vrstev. Teoretici vycházející z Gramsciho vidí podle Storeyho populární kulturu jako bitevní pole, na němž se střetává odpor podřízených sociálních skupin s pohlcením ze strany vládnoucí třídy. Populární kultura není v tomto pojetí ani kulturou mas, ale není ani spontánní kulturou tvořenou „lidmi pro lidi“. Jedná se spíše o prostor, kde se tato dvě pojetí setkávají, prostor ovlivněný odporem a rozmělněním tohoto odporu do struktur vládnoucí třídy. Populární texty, které vznikají na této půdě, pak kulturní teoretici nazývají podle Gramsciho označení stavu společnosti „kompromisní rovnováhou“ (compromise equilibrium).

Šestá, poslední Storeyho definice populární kultury, je ovlivněna diskusí o postmodernismu. Hlavní je v tomto směru teze, že v postmoderní době se stále více smazávají rozdíly mezi vysokou a populární kulturou. „Pro některé je to povel k oslavám konce elitismu, pro jiné důvod ke zlosti, že nakonec zvítězila komerce nad kulturou,“⁴⁴ píše John Storey.

Pro příklad prostoupení komerce a kultury nemusíme chodit daleko. Stačí sledovat televizní reklamy. Téměř každou z nich totiž doprovází hudba některého z dříve nebo později známých zpěváků či kapel. Ze starších reklam tak jmenujme například tu na džiny značky Levis, pod níž pro dokreslení atmosféry hrála hudba skupiny The Clash (u reklamy na Wrangler Jeans to byla skupina Freakpower)⁴⁵. Za dnešní generaci je to například T-Mobile a hudební doprovod od skupiny Magic Numbers, Eurotel a skupina B-52's, Komerční banka a skupinu Morcheeba, zpěvačka Macy Gray či domácí Monkey Business, HVB Bank a francouzští Air, Mattoni a skupina Stereo MC's nebo minerálka Aquila Aqualinea a zpěvačka Iva Frühlingová. „Logicky vyplývající otázka pak tedy zní: Kdo je zde prodáván? Produkt, nebo písnička?“ ptá se Storey. „Řekl bych, že správná odpověď je, že oba,“⁴⁶ dodává v zápětí s tím, že diskuse, co taková situace dělá s kulturou, je právě náplní studia postmodernismu.

1.3 Pop a rock

V předchozím textu jsme se snažili nastínit, jak a v jakém kontextu vnímají teoretici kultury slovo populární. Nezmínili jsme však ještě jeden zásadní termín, a to ten, který je s popem spjat téměř nerozlučně - rock⁴⁷.

⁴⁴ Storey 2001, str. 12-13

⁴⁵ Storey 2001, str. 13

⁴⁶ Storey 2001, str. 13

⁴⁷ Clarke 1989, str. 853. Termín rock 'n' roll, od něž je rock odvozen, vznikl v roce 1956, v době, kdy bílí muzikanti začali hrát styl zvaný rhythm and blues. Jeho větev ovlivněná country hudbou se pak nazývala „rockability“. Rock jako takový se začal jako označení pro hudební styl používat v 60. letech minulého století. Populární hudbě dominoval téměř třicet let, což je například dvakrát tak dlouho, než jazz v éře big bandu. (Na konci této éry se, když následovaly vzor jménem Bing Crosby, na rock přeorientovaly i takové pěvecké hvězdy jako byl Frank Sinatra, Dinah Shore nebo Tony Bennet)

Slovo rock má v hudební terminologii dva základní významy. Můžeme jej vnímat jako součást široké oblasti populární hudby, nebo naopak jako její protipól či - v ne tak striktním vymezení - alespoň jako souběžně existující hudební oblast. Ve prospěch rocku jako součásti širokého pole pop music hovoří i definice, kterou najdeme v internetové encyklopedii *Wikipedia*: „Rock je druhem populární hudby, jehož rysy je nástrojové obsazení elektrická kytara, hlas zpívající melodii a velmi silná rytmická sekce - bicí a baskytara. Další nástroje, jako je například saxofon, nejsou výjimkou. Hranice rocku jsou velmi nejasné, pod tento termín se často zahrnují i takové žánry jako je soul či heavy metal.“⁴⁸

Jedním z teoretiků, kteří se touto problematikou zabírají, je i David Hill, jenž se rocku zastává jakožto žánru popu do jisté míry nadřazenému. Hill říká: „V jádru většiny definic populární hudby se skrývá napětí mezi kreativitou provázející 'výrobu' hudby - jež je ostatně totožná pro populární i nepopulární oblast - a její komerční podstatou produkce a rozšiřování výsledné nahrávky. Toto napětí mezi uměním a komercí je u termínů 'rock' a 'pop' evidentní. Rockové a popové hvězdy se chovají podle zcela jiných pravidel. Pop jednoduše uznává zcela jiné hodnoty než rock, pop otevřeně přiznává: jsem střední proud. Uznává a nestydatě obhájí svou potřebu neustále se líbit.“⁴⁹ Rock a jeho interpreti jsou podle Hilla naopak vážnější, nonkonformní a inteligentnější.

S opačným úhlem pohledu pak přichází autor Dave Marsh. Ten tvrdí, že hudební styl rock za poslední desetiletí sám sebe zradil, když se zaprodal komerčním aktivitám. Výsledkem toho byly desky vydané nikoliv z pocitu potřeby tvorby, ale z požadavku trhu. Také cílem koncertů rockových hudebníků podle něj není nic jiného než vydělat peníze. „Rock se stal jen jinak uspořádaným systémem, v němž konzument bral, co se bez ptaní nabízelo“⁵⁰, míní Marsh. S názorem, který se na rock dívá z trochu jiného úhlu pohledu než Hillův a Marshův, přichází Simon Frith. Ten se v knize *Popular music - critical concepts in media and cultural studies*⁵¹ zaobírá mimo jiné i tématem autenticity v rockové hudbě na příkladu hudební kritiky. Frith však považuje rock v tomto případě jako součást široké oblasti populární hudby.

Podle něj vychází kritika rocku z jeho mytického pojetí. Z mýtu, že rock je primárně hudba pro mladé a že rockovou hudbu skládají výjimečně kreativní umělci. „Realita je, že rock, stejně jako další populární hudba 20. století, je komerční formou hudby, hudbou produkovanou na základě komodifikace, pro zisk, distribuovanou masmédií

⁴⁸ http://en.wikipedia.org/wiki/Rock_music

⁴⁹ Hill 1986, str.7

⁵⁰ Marsh 1981, str. Springsteen: Born to run

⁵¹ Frith 2004

jako masová kultura. V praxi je velice těžké říci, koho nebo co přesně rocková hudba vyjadřuje a kdo jsou z pohledu diváka autentičtí a kreativní umělci,⁵² domnívá se Frith. Dodává, že mýtus autenticity - tedy to, že umělec odolává pobídkám komerce a tvoří něco opravdu ze sebe a pro pouhé potěšení ze sdělení - je vlastně ideologickým efektem sebe sama, aspekt procesu prodeje sebe sama: rockové hvězdy jsou prodávány jako umělci a jejich konkrétní zvuk se prodává jako prostředek jejich identity. „Rocková kritika je prostředek k legitimizaci vkusu, k ospravedlňování hodnotových soudů, ale neosvětluje, jak tyto soudy vznikají,⁵³ míní. Jestliže se hudba tedy netvoří na základě autentického příběhu, dodává Frith, je pak otázka, podle jakého klíče soudíme, že nějaký hudba je autentičtější než jiná? Jak víme, že je Bruce Springsteen⁵⁴ více autentický než skupina Duran Duran⁵⁵, když oba interpreti natáčejí své desky ve schodě s pravidly gramofonového průmyslu? Autenticita je podle Fritha v rámci kulturních studií jedním z nejzákladnějších termínů a neměla by nás svést z cesty při uvažování o prostředku a účelu v hudbě. „Populární hudba je populární proto, že nám pomáhá uvědomit si, co vlastně popularita je,⁵⁶ dodává.

1.4 Populární kultura v raně moderní Evropě

Zatímco většina autorů vidí zrod fenoménu populární kultury v období 19. století a spojuje jej s procesy modernizace, industrializace, sekularizace a urbanizace⁵⁷ (přičemž o populární hudbě v dnešním slova smyslu můžeme hovořit spíše až od počátku 20. století s rozvojem soudobých hudebních a tanečních stylů, jako je například swing), někteří z autorů připomínají, že prvky populární kultury se objevily již v raném novověku. Jedním z těchto autorů je i historik Peter Burke se svou knihou *Popular culture in early modern Europe*.

Co se užšího vymezení oblasti jeho studií týče, Peter Burke si vypůjčuje definici populární kultury podle Antonia Gramscioho. Ten tvrdí, že populární kultura je kulturou neoficiální, kulturou lidí žijících mimo elity, kulturou podřízených.⁵⁸ Popisuje-li však Burke aspekty populární kultury raného novověku, hovoří spíše o směsici populární a lidové kultury - nositelce národních tradičních hodnot,

⁵² Frith 2004, str. 35 vol. II

⁵³ Frith 2004, str. 35 vol. II

⁵⁴ Bruce Springsteen (*1949) - americký skladatel, kytarista a zpěvák. Jeho nejznámější album se jmenuje *Born in the USA* a vyšlo v roce 1984.

⁵⁵ Duran Duran - birminghamská postpunková novovlnná skupina, která vznikla v roce 1978 kolem klávesisty Nicka Rhodesa a baskytaristy Johna Taylora. Skupina dosud prodala kolem 70 milionů alb a 30 jejich singlů se umístilo v britské hitparádě Top 40.

⁵⁶ Frith 2004, str. 36 vol. II

⁵⁷ Reifová 2004, str. 116

⁵⁸ Burke 1994, prolog

nezkaženého vkusu a citu pro přírodní krásy.⁵⁹ Jak Burke píše, tradiční populární kultura (ve smyslu kombinace s kulturou lidovou) se začala vytrácet na přelomu 18. a 19. století, kdy se lidé (people), nebo ještě lépe národ (folk) stali terčem zájmu evropských intelektuálů. „Jak byli řemeslníci a sedláci překvapeni, když jejich příbýtky navštívili muži a ženy, pěkně ustrojení, kteří hovořili jazykem vzdělaných lidí a chtěli po nich, aby jim vyprávěli tradiční příběhy a zpívali tradiční písně!“⁶⁰

Není pochyb o tom, že právě konec 18. století a počátek století 19. byla doba, kde světlo světa - a to zejména v německých zemích díky spisovateli a filozofovi Johannu - Gottfriedu Herderovi (1744 - 1803) - spatřily tzv. *Volkslieder*, tedy lidové či národní písně, a rozličné *Volkskunde*, lidová vyprávění a příběhy. Tehdejší německý termín *der Volk* - *národ, lid* - však dobově vnímejme spíše jako synonymum ke slovu *folklor* než jako synonymum k českému významu slova *folk* ve smyslu hudebního stylu.⁶¹

Peter Burke o této době hovoří jako o období objevení *folk music*, v tomto kontextu tedy hudby lidové. Na konci 18. století vydal jeden z hradních hudebníků, Vassily Trutovsky (1740 - 1810), několik textů ruských lidových písní společně s jejich melodií. V roce 1790 hudebně zaranžoval skotské lidové texty skladatel Joseph Haydn (1732 - 1809), v roce 1819 si dokonce rakouská vláda vyžádala jménem společnosti *Přátelé hudby* kolekci lidových melodií z oblasti Tyrol. Zhudebněné lidové motivy byly v tištěné podobě vydány i ve Francii či ve Švédsku.⁶²

Od zhudebnování příběhů s lidovou tematikou byl pak již jen kousek k rozšiřování těchto písní obyvatelům, v Burkeho slova smyslu k její *popularizaci*. Jak však Peter Burke říká, v případě lidové hudby byly změny, s nimiž přišli sběratelé lidových písní a jejich hudební aranžéři v rámci zprostředkovávání veřejnosti, pochopitelné a očekávatelné. „Hudbu, kterou složili, bylo třeba zapisovat, protože prostě neexistoval jiný způsob, jak ji uchovat,“⁶³ říká. Burke upozorňuje i na to, že autoři zhudebněných lidových textů nebo přímo písní používali takové aranže, které původně vůbec nebyly

⁵⁹ Reifová 2004, str. 112.

⁶⁰ Burke 1994, str. 2

⁶¹ Clarke 1989 str. 422-23. Pod termínem folk bychom původně našli pojmenování hudby, kterou tvořili obyčejní lidé v touze vyjádřit své pocity. Užívali k tomu písní a technik, které se naučili od svých předků či sousedů. Jako příklad může posloužit indiánská obřadní a společenská hudba, jejíž postupy se dědily z generace na generaci. Folková hudba existuje v každé zemi, mezi každou menšinou. Ve Spojených státech amerických lze mezi původní folk počítat černošské spirituály a blues, o jazzu se vedou spory, neboť jeho hráči bývali a jsou většinou profesionálové, kteří hrají spíše podle pravidel „art“ hudby. Nebudeme daleko od pravdy, když řekneme, že většina populární hudby 20. století má kořeny v americkém folku: černošské post-otrocké a bělošské country hudbě (jiz se dříve říkalo folk, později hillbilly), vliv na ní měla i hudba Anglie a Irska. Ačkoliv v Irsku najdeme více přízvuků na čtvereční míli než v Americe a také místní lidové hudbě se zde daří, žádný z jejich druhů nedosáhl takového komerčního úspěchu jako blues a country v Americe.

⁶² Burke 1994, str. 7

⁶³ Burke 1994, str. 19-20

pro tento typ obyčejných písniček učený. „Vytištěné kolekce lidových písní byly adresovány zejména zástupcům střední třídy, kteří byli navyklí poslouchat kvalitní skladby Franze Josepha Haydna, později Franze Schuberta a Roberta Schumanna, s doprovodem klavíru. Harmonizace jednoduchých melodií byla proto nezbytná.“⁶⁴

Jedním z prvních autorů, který do zcela jednoduché melodické linky lidové písně vnesl „křížky“ a „béčka“ a písní dodal harmonický doprovod, byl již zmíněný Vassily Trutovský. Sbírkou *National English airs*, tedy britských populárních písní, vydal na počátku 19. století i skladatel William Chappell (1809 - 1888). „V těchto tištěných verzích anglických národních písní Chappell aplikoval akademické harmonické vzorce na populární melodie, potlačil staré typy modalit a nahradil je modernějšími. Ze skladeb také vyňal hrubší výrazy, které se nehodily k publikaci,“⁶⁵ říká Burke.

Tištěné podoby harmonizovaných lidových písní z přelomu 18. a 19. století, distribuované mezi lidmi, hrají v historii populární kultury možná větší roli, než si myslíme. Jak totiž Peter Burke konstatuje, populární kultura raně moderní Evropy je velice prchavá. „Většina populární kultury této doby byla kulturou, v níž slovo bylo vyřčeno a nikdo jej již pak znovu nedokázal. Trvalou podobu neměly ani slavnosti a různé festivaly. A tak lze lehce uvěřit tvrzení některých historiků, kteří se domnívají, že vystopovat podstatu populární kultury v tomto období je zhola nemožné.“⁶⁶

Peter Burke připomíná, že vzhledem k tomu, že v muzeích populárního umění bývají zachovány většinou až artefakty z 18. století či z pozdější doby, bývá toto období považováno jako brána směrem ke zkoumání doby 17. a 16. století. „Jestliže chceme studovat lidovou hudbu raně moderní Evropy, je nezbytné, abychom využili metodu zpětného bádání. Jako základní musíme vzít dobu kolem roku 1900, kdy se vědci začali vážně zabývat studiem lidových písní a kdy byly také učiněny první pokusy o její nahrání,“⁶⁷ vysvětluje Burke. Takovou dobou byl rok 1903, kdy sběratel anglických lidových písní, hudební skladatel, učitel hudby a zakladatel „folklórního revivalu“ Cecil Sharp (1859 - 1924) nahrál ve farní zahradě v Somersetu za doprovodu houslí, violy a violoncella píseň *The Seeds Of Love*, již slyšel zpívat místního zahradníka Johna Englanda.⁶⁸ Byla to první píseň z tematické rozsáhlé kolekce, jež spatřila světlo světa dokonce o rok dříve, než se sběrem lidových písní začal známý maďarský hudební skladatel Béla Bartók (1881 - 1945).

Populární kultura včetně hudby může být podle Burkeho nahlížena dvěma úhly. Lze ji popsat buď jako soubor žánrů, ale také jako soubor forem (schémat, motivů, témat),

⁶⁴ Burke 1994, str. 19-20

⁶⁵ Burke 1994, str. 19-20

⁶⁶ Burke 1994, str. 65

⁶⁷ Burke 1994, str. 67

⁶⁸ <http://www.musicweb-international.com/encyclopaedia/s/S275.HTM>, 17.11.2005

příčemž tyto formy mohou být typické pro jeden žánr, a nebo je může sdílet žánrů několik. V našem případě je podle Burkeho třeba na lidové příběhy a písně i na populární tisky nahlížet jako na mix základních forem, jako na obměnu základních prvků, které jsou více méně dané. To můžeme, jak Burke tvrdí, nejlépe ilustrovat právě na hudbě, která se podle něj nejvíce blíží „čisté“ formě.

„Hudba dominantních menšin v raně moderní Evropě byla napsána a vytištěna. Populární hudba byla, na druhé straně, mezi nižšími vrstvami zachována díky ústní tradici; důsledky této skutečnosti mohou být shrnuty v následujících dvou paradoxech.“⁶⁹ říká Burke.

- V ústní tradici je ta samá melodie podávána jinak. Ve společnosti, kde není hudba přesně zanesena do not, ji zpěvák či dudák není schopen interpretovat přesně notu po notě - a tak improvizuje. Na druhou stranu neimprovizuje úplně, protože zpívá či hraje pouhé improvizace na dané téma. K základní melodii přidává různé trilkky, ozdůbky, ubírá noty, dává důraz na jinou dobu, nedodržuje přesně rytmus atd. Proto tedy známe stejné lidové písně v různých variantách, proto se v některých případech jejich melodie mohou rozcházet. Dokud není melodie zapsaná do not, neexistuje žádná správná verze lidové písně. V orální tradici existuje melodie pouze ve formě svých variací.
- Druhým paradoxem je, že v orální tradici jsou různé melodie vlastně ty samé. Přesněji řečeno, různé melodie mohou obsahovat ty samé fráze, motivy, jež přetrvávají přes dva nebo tři takty, mohou dokonce „přelétávat“ z jedné písně do druhé. Lidové melodie jsou v podstatě složené z „prefabrikovaných“ motivů. Tato kostra je potom rámcem pro improvizaci a další „vyzdobení“ melodie – ale toto zdobení je stereotypní. (Jak později uvidíme, i hudba raně moderní Evropy, o níž hovoříme jako o lidové - nositelce tradičních hodnot a nezkaženého vkusu - obsahuje při bližším ohledání prvky, jež se ve 20. století staly v rámci některých hudebních teorií synonymem pro náplň slova „populární“ v negativním slova smyslu.)

1.5 Populární hudba nezápadního typu

Při pátrání po nejružnějších barvách populární hudby bychom neměli zapomenout ani na země, v nichž se žánrová náplň slova populární liší od pojetí tohoto slova obyvatelem západní civilizace (příčemž tímto občanem je myšlen hlavně konzument americké či britské hudby). Jak ostatně konstatuje autor knihy *Popular music of the non - western world* Peter Manuel, jeho publikace si kladla za cíl představit čtenáři

⁶⁹ Burke 1994, str. 124

populární hudbu odlišnou od populární hudby v pojetí západního světa - rocku, disca, či pomalých balad. A to i přesto, že „ve většině společností, o nichž kniha pojednává, hraje hudba západního světa ve vztahu s původní hudbou v těchto zemích důležitou roli jak v symbiotickém, tak v kompetitivním slova smyslu.“⁷⁰ To ostatně potvrzují i Lawrence Starr a Christopher Waterman v knize *American popular music - from minstrelsy to MTV*, kteří říkají: „Každý aspekt populární hudby, která je dnes považována za americkou, má původ v importovaných pramenech, v různých tradičních a místních hudbách. Tyto prameny můžeme rozdělit do tří základních proudů: euroamerického, afroamerického a latinskoamerického. Každý z pramenů je složen z různých stylů, přičemž tyto styly se ovlivňují navzájem.“⁷¹

Ještě než se podíváme na samotné definice, zastavme se na chvíli u předchozích citací a udělejme malou odbočku. Je totiž poměrně zajímavé, že to, co napsal autor knihy *Popular music of the non - western world* Peter Manuel před téměř dvaceti lety, se velice úzce týká i hudební scény posledních let. Poté, co v 90. letech 20. století vládla mezi hudebními styly elektronika a její odnože různých podob, poslední roky se o přízeň publika snaží kromě návratu kytarových kapel i mix západní s tzv. etnickými prvky, tedy s hudbou vlastní na prvním místě oblastem jiným než je západní Evropa či Spojené státy americké. Cesta, jakou se vydali například londýnští Asian Dub Foundation, kteří na svých nahrávkách míchají syrovou taneční hudbu s etnickými prvky (jejich typický zvuk je kombinací tvrdého reggae jungle rytmu, indo dubových basových linek, kytar kopírujících tóny sitáru - jde o inspiraci pocházející z desek rodičů členů kapely)⁷², není cizí ani některým dnešním mladým skupinám.

Nyní se však vraťme zpět k definicím. Peter Manuel si pro základní definici populární hudby vybírá tu, s níž přišel ve svých statích o populární hudbě Bruno Nettle. Podle něj musí populární hudba - a to jak západního, tak nezápadního typu - splňovat těchto několik pravidel:

- vzniká ve městech a je určena primárně městskému publiku
- populární hudbu hrají profesionální, ale ne příliš školení muzikanti, kteří své hudbě nepřikládají žádný intelektuální rozměr
- populární hudba snese srovnání s tzv. art (vážnou) hudbou dané společnosti, avšak je méně sofistikovaná
- ve 20. století patří mezi prostředky distribuce populární hudby především rozhlas a televize či hudební nosiče⁷³

⁷⁰ Manuel 1988, preface

⁷¹ Starr, Waterman, str. 10

⁷² http://www.asiandubfoundation.com/adf_home_fs.htm, 19.11.2005

⁷³ Manuel 1988, str. 2, cit. podle Nettle, B.

Peter Manuel sice přijímá tuto definici za základní, nezapomíná se k ní však také kriticky vyjádřit. Připomíná, že i hudební samouk může ve výsledku ovládat svůj nástroj či hlas velice dobře, a podotýká také, že populární hudba dokáže být v některých parametrech „solističtější“ než art (vážná) hudba té samé kultury. „Například u skladeb Jamese Browna můžeme nalézt určité rytmické vzorce, jež nenajdeme u Mozartových symfonií.“⁷⁴ tvrdí. Peter Manuel zároveň sám přidává několik definic populární hudby. Podle něj je populární hudba hudbou zábavní, „světskou“, muzikou, jejíž produkce a konzumace není spojena se zvláštními tradicemi nebo místními životními rituály. Neměli bychom zapomenout ani na systém hvězd a vlny zájmu o jejich soukromý život ze strany obecnosti, který západní populární hudba produkuje, stejně jako na časté změny repertoáru těchto hvězd, jimiž se snaží vydavatelství přilákat pozornost fanoušků.⁷⁵

Manuelův přístup k populární hudbě nezápadních zemí (dnes říkáme k world music) je poněkud nezvyklý. Hudbu západního a nezápadního světa (v drtivé většině případů se jedná o hudbu pro určitou oblast světa *lidovou, národní, úzce spjatou s tamními zvyky*) totiž staví vedle sebe a rozdílů vytyčuje tak, že srovnává jejich základní rysy. V některých případech se podle Manuela - stejně jako podle definic Hesmondhalgha a Neguse - rozdíl mezi západní a world music stírají nebo zůstávají nejednoznačné. Jako příklad si Manuel bere indonéský *kroncong*⁷⁶ a portugalské *fado*⁷⁷. „Kroncong a fado existovaly jako městská lidová hudba ještě před příchodem masmédií. Pak je však hudebníci zahrnuli do repertoáru, který nahrávali na hudební nosiče, a ostatní lidé tuto hudbu díky tomu postupně začali vnímat a konzumovat stejně jako každý jiný populární žánr,“⁷⁸ konstatuje Manuel. „Moderní Fado sice může být přeneseno do orchestrální nebo syntetizované podoby typické pro populární hudbu, ale hodně nahrávek fada a většina nahrávek kroncongu se stylově v podstatě neliší od způsobu, jak jej interpretovali předchůdci. Můžeme tedy takovou hudbu, jež zní v moderní podobě skoro stejně jako v té historické, nazývat populární?“⁷⁹ ptá se Manuel. Podle něj mohou být žánry jako lidová a klasická hudba komodifikovány a masmédií

⁷⁴ Manuel 1988, str. 3

⁷⁵ Manuel 1988, str. 3

⁷⁶ <http://www.indonesianmusic.com/ind.htm>, 19.11.2005. Jedná se o populární indonéskou hudbu, jež má kořeny v 16. století. Tehdy přivázeli portugalští námořníci do Indonésie z cest nejrůznější hudební nástroje a melodie (kroncong je nástroj podobný ukulele). Prvky těchto melodií převzaly místní lidé, kteří vyvinuli městskou hudbu kroncong, jež je spojována s prašivými tuláky („buyaya“-krokodýlové).

⁷⁷ <http://en.wikipedia.org/wiki/Fado>, 19.11.2005. Jedná se o lidovou portugalskou hudbu, která vznikla zřejmě roku 1820. Typické jsou pro ni melancholické texty o mofi či o chudobě. Její kořeny sahají zřejmě do rytmické muziky, kterou provozovali afričtí otroci, a do hudby portugalských námořníků. Někteří vědci mní, že vychází z brazilských hudebních stylů Lundum a Modilha.

⁷⁸ Manuel 1988, str. 3

⁷⁹ Manuel 1988, str. 3

rozšiřovány stejně jako nahrávky komerční. Rozlišení folku a klasiky od popu jakožto jednoduché hudby určené pro široké publikum je pak podle Manuela věc jiná, velice složitá. „Toto rozlišení může záviset na několika faktorech, jako je například relativně nízký prodej desek lidové hudby, nezáměr komerčního trhu o takové okrajové žánry a v neposlední řadě i skutečnost, že lidová hudba se rozvíjela a bude rozvíjet nezávisle na masmédiích.“⁸⁰ domnívá se Manuel.

Můžeme tedy shrnout, že populární hudba nezápadního typu se od té západní podle Manuela odlišuje dvěma prvky:

- nezávislostí na masmédiích
- spontánností vzniku „zdola“ - tedy od lidí, kteří nezávisle na diktátu trhu či režimu chtějí svou hudbou pobavit nebo prostě jen vyjádřit pocity. Příkladem takové hudby může být podle Manuela - kromě již zmíněného řada a kroncongu - i řecká *rebetika*.

Rebetika (nebo také rembetika) je název řecké městské populární hudby zejména z oblasti Atén, jež se zformovala v prvních deseti letech 20. století. Stejně jako jiné tradiční hudby regionu, i vznik rebetiky je úzce spjat s nižšími vrstvami obyvatel, městským podsvětím, bohémskými tuláky, zlodějčičky, drogově závislými a nezaměstnanými lidmi. Velká část těchto osob, bývalých řemeslníků či sedláků, přišla do rozvíjejícího se města hledat práci v docích, další přistěhovalci patřili k velké skupině, která byla v roce 1922 násilím donucena opustit domovy v Malé Asii. I přes masivní industrializaci oblasti však Atény nebyly schopny poskytnout tak velkému množství lidí práci. „Členům této subkultury se říkalo rebetes nebo manges.“⁸¹ vysvětluje Peter Manuel. „Vyšší a střední vrstvy jimi opovrhovaly, a proto se manges scházeli v barech, nevěstincích či drogových doupatech. Kouřili hašiš, vyvolávali různé pŕtky a obchodovali s kradeným zbožím.“⁸² dodává s tím, že kouření hašiše bylo pro rebetes esenciálním subkulturním prvkem. „Preferovali pocit zkoušení se před opilostí, a to zejména kvůli potyčkám, které se často strhly v podnicích, kde nalávali lihoviny.“⁸²

Rebetes se kromě kouření hašiše často dopouštěli, jak již bylo řečeno, i dalších přestupků, za než pak byla většina z nich potrestána vězením. Tam se také mnoho písní ve stylu rebetika zrodilo. Stejně tak jako například jazz, ani zrod rebetiky tak nebyl podle Manuela náhodným počinem. „Jediní manges byli schopni vyvinout dynamickou, novou městskou hudbu. A to díky nezávislosti na estetice západní hudby, díky ignoranci komerčních hodnot muziky, médií a díky silným kořenům v místní

⁸⁰ Manuel 1988, str. 3

⁸¹ Manuel 1988, str. 127

⁸² Manuel 1988, str. 127

kultuře.“⁸³ Rebetiku bylo na počátku 20. století možné slyšet v podání amatérů či poloprofesionálů hlavně v kavárnách, tavernách, ale i ve vězení. Slova rebetiky jsou bohatým zdrojem městského folklóru, dalo by se říci, že jejich obsah je pravým opakem zamilovaných, pozitivních a bezproblémových textů komerčně úspěšné populární hudby západního světa. „Texty rebetiky pojednávají o každodenním životě subkultury mangas - o bídě, drogách, životě ve vězení, současných společensko politických problémech a také samozřejmě o nešťastné lásce. Reflektují prostě celkové odcizení autorů od průměrné společnosti.“⁸⁴ vysvětluje Manuel. Pro ilustraci uvádí jeden text rebetiky: *Jsem jen ubohej feták a kamkoliv se vrátím na mě kašlou/Místo oblečení hadry na cáry/tak tohle ze mě udělaly drogy/Spávám teď v režném pytli v odstaveném vagóně/Až umřu, policajti mě povevou v černým vozíku po peróně.*⁸⁵

Kořeny rebetiky pravděpodobně spadají do oblasti kolem Středozemního moře, avšak svou troškou ke zrození rebetiky přispěla i kultura blízkovýchodních Židů, Řeků, Turků a Arabů. „Rebetika byla zcela jistě hlavním řeckým populárním žánrem prvních dekád 20. století. Brzy poté však do ní začaly pronikat prvky západní hudby. To se projevovalo hlavně v instrumentaci - rebetiku začali hrát hudebníci na klavír nebo akordeon, a také užíváním klasických durových a molových stupnic, jež nahradily stupnice východní.“⁸⁶ uzavírá Manuel.

⁸³ Manuel 1988, str. 128

⁸⁴ Manuel 1988, str. 128

⁸⁵ Manuel 1988, str. 128: I am a junkie, see, and wherever I go/ they shit on me/ I don't know what to do/ My clothes are rags, nothing but holes/junk completely wrecked me/I live in a freight car and don't remember home/a burlap sack is where I sleep/The police are coming when I die, my friend,/with

a garbage cart for a hearse.

⁸⁶ Manuel 1988, str. 129

2. Populární hudba podle Theodora W. Adorna

2.1 Standardizace a pseudoindividualizace

Jedním z největších, ale také nejkontroverznějších kritiků populární kultury, resp. hudby 20. století se stal Theodor Wiesengrund Adorno (1903 - 1969)⁸⁷, který jakožto člen skupiny myslitelů sdružujících se pod hlavičkou Frankfurtské školy⁸⁸ přispěl nemalou měrou k jejímu kritickému profilu.

Jak ve své knize *An introduction to theories of popular culture* zdůrazňuje její autor Dominic Strinati⁸⁹, Adornova teorie populární hudby je zřejmě nejznámější součástí jeho analýzy kulturního průmyslu⁹⁰. Základní tezí této teorie je myšlenka, že komercializovaná kultura je nedílnou součástí kapitalistického systému, který tato kultura svou podstatou, množením a vytvářením dalších a dalších obrazů neustále podporuje. Jak píše teoretik kultury John Storey, „zatímco Arnold a leavisisté se obávali, že populární kultura představuje pro vládnoucí, sociální autority reálnou hrozbu, zástupci Frankfurtské školy naopak zastávali opačnou tezi: populární kultura vládnoucí síly v jejich počínání utvrzuje. Kde Arnold a leavisisté viděli anarchii, Frankfurtská škola viděla jeden velký souhlas zmanipulovaných mas s daným statutem. Tedy situaci, v níž se systému daří stále lépe prosazovat své myšlenky.“⁹¹

⁸⁷ Adorno 2002, str. 2-4. T. W. Adorno studoval na frankfurtské Johann Wolfgang Goethe University filosofii (studia zakončil doktorátem), sociologií, psychologií a hudbu. Jeho lásku k hudbě předurčilo rodinné zázemí - matka Maria byla úspěšná zpěvačka, její sestra Agatha zase pianistka. Společně vystupovali v mnoha recitálech.

⁸⁸ Reifová 2004, str. 253-254. Pod názvem Frankfurtská škola pracovala skupina teoretiků spojená s Institut für Sozialforschung z Frankfurtu nad Mohanem, která z neomarxistických pozic rozpracovala řadu přístupů k masovým médiím a redefinovala pojem kultura. Institut sdružoval kromě jiných T. W. Adorna, Maxe Horkheimera, Herberta Marcuseho, Ericha Fromma, Lea Lowenthala a Waltera Benjamina. S nástupem nacionálního socialismu byla tato první generace nucena emigrovat (nejen) do New Yorku, kde se přidružila k sociologické katedře Kolumbijské univerzity. V poválečném období označuje termín Frankfurtská škola i ty myslitele, kteří se k dědictví původního institutu přihlásili, například Jürgen Habermas. U kofenů frankfurtské tradice stála snaha analyzovat příčiny selhání nadějí na revoluční společenskou změnu, která nejprve zásáhne rozvinuté industrializované společnosti a kterou Karel Marx zvěstoval jako nevyhnutelnou. Odpověď na otázku, jak byly z obecného vědomí eliminovány úvahy o možnostech a potřebě společenského řádu, hledali myslitelé v kultuře – tu však chápali tradičně jen jako výsledky tvůrčích procesů či jako umělecké artefakty. Kultura ve frankfurtském pojetí je komplexnějším pojmem a zvláště komercializovaná kultura je chápána jako integrální součást kapitalistického systému, který pomáhá udržovat a reprodukovat neustálým zmnožováním jeho obrazů, vytvářením a následným uspokojováním falešných potřeb technologickou racionalitu na straně jedné a vytěsněním možnosti názorové volby a oslabováním kritického odstupu na straně druhé. Odtud původ spojení kulturní průmysl, který se objevil v díle Maxe Horkheimera a Theodora W. Adorna *Dialectic of Enlightenment* jako označení pro (nejen) masové média.

⁸⁹ Strinati 2004, str. 58

⁹⁰ Reifová 2004, str. 194. Neomarxistický pojem užívaný zejména členy Frankfurtské školy k označení výsledku procesu, kterým kultura přichází o svou kritickou funkci.

⁹¹ Storey 2001, str. 85. Matthew Arnold je považován za průkopníka moderních studií populární kultury. Své hlavní teze shromáždil v knize *Culture and Anarchy* (1869). Podle něj je anarchie kulturou, která raší v řadách nového městského pövlü. Lidové vrstvy je podle něj třeba pomoci kulturních nástrojů vyhnat ze sféry kultury. Arnold ovlivnil teoretika Raymonda Leavise (podle něj leavisisté), který ve 30. letech 20. století bojoval proti kultuře lidových vrstev ještě důrazněji. Podle jeho názoru je třeba kulturu žitou dělnickou třídou zcela zrušit.

Abychom ještě lépe pochopili, proč Adorno uvažoval tak, jak uvažoval, je třeba si uvědomit, v jaké době a za jakých podmínek on a jeho kolegové z Frankfurtské školy žili. Theodor W. Adorno psal o hudbě mezi lety 1920 a 1969, přičemž jeho pro tuto oblast nejdůležitější práce (např. *On popular music. On jazz. On the fetish character in music and the regression of listening*) spatřily světlo světa v těžké době 30. a počátku 40. let, tedy v čase nastupujícího národního socialismu⁹². Adorno žil ale také v době, kdy technologické změny vedly k oblíbě gramofonových desek a kdy slibně se rozvíjející rozhlasové vysílání a zvukem doprovázená představení v biografech nabízela obrovské možnosti komerčnímu marketingu a politické propagandě.⁹³ Zatímco nacističtí pohlaváři těchto novinek v Německu maximálně využili ku svému prospěchu, Adorno, který byl donucen z rasových a politických důvodů emigrovat do Spojených států amerických, zjišťuje, že ta samá média jsou zde užívána k výrobě a distribuci nejruznějších forem komerční kultury. Jinými slovy, Adorno si uvědomuje, že v současných kapitalistických společnostech vyrábí kulturní průmysl takové formy kultury, které se stávají zbožím - tedy kulturu, kterou je třeba udat na trhu, prodat a na kulturním zboží vydělat. Podle kritiků z Frankfurtské školy se tento způsob *komodifikace* kulturních artefaktů rychle rozšířil do všech oblastí, ať jde již o film, divadlo či právě hudbu.⁹⁴

Theodor Adorno přichází v rámci své teorie populární hudby se dvěma klíčovými termíny: *standardizace* a *pseudoindividualizace*. Jimi je podle něj populární hudba produkovaná hudebním průmyslem ovládána.⁹⁵ Základní Adornovou tezí v tomto směru je, že písně pop music zní stále častěji jedna jako druhá. To je dané tím, že všechny tyto písně jsou vystavěné kolem jednoho základního a podobného vzorce, jež se však autoři populárních písní snaží obléci - nebo lépe řečeno schovat - do nových šatů a vnutit tak posluchači představu, že se jedná o něco nového, neotřelého, unikátního. Jak upřesňuje Dominic Strinati, „standardizace definuje způsob, jakým kulturní průmysl vytlačuje z hudby, již vyrábí, jakýkoliv prvek originality, autenticity nebo intelektuálního stimulu.“⁹⁶

Jako příklad standardizované populární písně uvádí Adorno tehdejší hit *Down Mexico Way*, jež v roce 1939 napsala dvojice autorů Michael Carr a Jimmy Kennedy. „Je to

⁹² Adorno 2002, str. 5. Adorno napsal důležité hudební statě i později, jeho publikační činnost v období od roku 1955 do smrti nabrala na intenzitě. Ze zhruba šesti tisícovek stránek, které v té době napsal, byly asi 4000 stran věnované hudbě. Do tohoto období počítáme například knihy *In Search of Wagner a Philosophy of Modern Music*, monografie o skladatelích Bergovi a Mahlerovi či nedokončená studie o Beethovenovi.

⁹³ Negus 1996, str. 9

⁹⁴ Longhurst 1995, str. 4

⁹⁵ Strinati 2004, str. 58

⁹⁶ Strinati 2004, str. 58

typická píseň ve stylu *Tin Pan Alley* balad. Jako většina z nich je napsaná ve formě 32 taktů se čtyřmi osmitaktovými sekcemi formou AABA.“⁹⁷ uvádí Richard Middleton v knize *Studying popular music*.

Místo zvané *Tin Pan Alley* a Adornovu nechť k němu jakožto ke hnízdu všeho špatného, co se v oblasti hudby děje, ostatně neopomíná zmínit žádný z Adornových interpretů. *Tin Pan Alley* byla přezdívka 28. ulice, která spojuje Broadway a 6. avenue na newyorském Manhattanu⁹⁸, a kde ve změti malých kanceláří vybavených klavíry měli od roku 1890 svá pracoviště profesionální vydavatelé moderních písní. V létě bývaly v těchto kancelářích dokořán otevřená okna, a proto se do ulice nesl veškerý hluk klavírů. Od toho tedy název ulice *Tin* (měděný) *Pan* (pánev, kotlík). Profesionálními vydavateli populárních (ve smyslu oblíbených, nenáročných) písní určených pro oddych a únik prostých lidí od všednodenních starostí se v té době stávalo mnoho jejích dosavadních autorů, neboť tato práce vynášela daleko více peněz než prosté komponování.⁹⁹ Tito vydavatele navíc poptávkou začali jasně převyšovat zavedená „vydavatelství“, která se specializovala na hudbu klasickou či salonní.

Jedním z vůbec prvních vydavatelů populárních písniček, tzv. *easy to sing-songs*, jež připravily půdu sofistikovanějším broadwayským skladatelům, se stal Charles K. Harris (1867 - 1930). Tento samouk hry na banjo z Wisconsinu, který neuměl noty a proto své písně musel diktovat profesionálům, skvěle zpeněžil hit *After The Ball Is Over* (1892, pět milionů prodaných kopií písně). Nejprve sice odmítl nabídku 10 tisíc dolarů od sílné M. Witmark Company, která mu honorář nabídla výměnou za všechna autorská práva k písni, již mezi tím proslavili John Philip Sousa's Band. Harris následně vydal píseň sám a za 25 tisíc dolarů měsíčně ji prodal do muzikálu s názvem *After The Ball*.¹⁰⁰

Klíč ke komerčnímu úspěchu byl v té době jednoduchý - a v podstatě stejný jako nyní. Čím více chtěl vydavatel vydělat, tím slavnějšího interpreta pro svou píseň musel sehnat. Vyhledávání interpretů byla práce pro takzvané „pluggers“, dnes by se dalo říci obchodníky či manažery. Hudbu, kterou vydavatelství vytisklo do umělecky vyvedených notových aršíků, tzv. sheets, tito obchodníci přes den roznášeli do obchodů jako byly například Macy's nebo Montgomery Ward, do specializovaných hudebních obchodů Sears či Roebuck & Co. a nebo noty rozesílali poštou. Po nocích

⁹⁷ Middleton 1990, str. 45

⁹⁸ Za její londýnskou paralelu bychom mohli považovat Denmark Street.

⁹⁹ Bjorkegren 1996, str. 83-84. Masová produkce hudby v rozhlase a na veřejných místech vedla později k uplatnění autorských práv, od roku 1920 se staly výnosy z nich důležitou složkou příjmu pro skladatele i pro hudebníky. Hudební vydavatelé, kteří byli dříve zaangažováni v prodeji umělecky vyvedených not, se pak rychle přeorientovávali na management autorských práv.

¹⁰⁰ Starr, Waterman 2003, str. 31

pak obchodníci chodili do kabaretů, divadel a dalších podniků a přesvědčovali zpěváky, aby právě jejich kus zařadili do svého repertoáru. PR strategie jednotlivých vydavatelství byly evidentně úspěšné - do roku 1910 se v USA pohyboval roční prodej not kolem 30 milionů kopií.¹⁰¹

Příkladem populárního interpreta *Tin Pan Alley* písní byl jazzový trumpetista Henry „Red“ Allan, který společně se stejně slavným saxofonistou tehdejších let Colemanem Hawkinsem v roce 1933 podepsal smlouvu u vydavatelství American Record Co. (Columbia), u níž pak nahráli mnoho populárních melodii.¹⁰²

Byla to tedy právě *Tin Pan Alley*, jejíž „zlatý věk“ přišel ve 20. a 30. letech 20. století se jmény jako Irving Berlin (1888 - 1989), Cole Porter (1891 - 1964) či George Gershwin (1898 - 1937), která pro Adorna představovala synonymum ke slovu standardizace. A co více, ta šla podle Adorna ruku v ruce s tzv. pseudoindividualizací. Pseudoindividualizace je, jak tvrdí, založena na možnosti bezproblémové výpůjčky jednotlivých částí populárních písní a zasazení těchto částí do jiných skladeb, čímž dochází k jejich jednoduché zaměnitelnosti. Kdybychom, jak Adorno říká, vyňali z jedné populární skladby například refrén, tedy tu část skladby, která má nejčastěji upoutat posluchačovu pozornost, a vložili jej do jiné populární skladby, nic zásadního by se s jejím významem nestalo. Jednotlivé její části totiž nehrají v celkovém vyznění populární skladby takovou roli, jako třeba součásti skladby vážné hudby, a skladbu tak nemění ve své struktuře; mění ji pouze na povrchu. „Populární písně totiž často využívají velmi podobné akordové postupy, rytmický doprovod, písňovou formu i texty. Rozlišovány jsou mnohdy jen na základě toho, kdo tu či onu píseň složil, kdo ji prodává a na co lze potenciálního kupce nalákat, což je samozřejmě marketingový tah,“ cituje Brian Longhurst teoretika A. Goodwina.¹⁰³ Kromě refrénu a dalších částí populárních písní, které mají za úkol svou libozvučností přitáhnout posluchačovu pozornost, zmiňuje Adorno jako příklad pseudoindividualizace i jazzovou improvizaci¹⁰⁴. „Jazz podporuje strnulou stereotypizaci, ale zároveň dělá vše proto, aby byla zapomenuta, a to za pomoci individualizačních prvků, které jsou však dány stereotypizací,“ domnívá se Adorno. „Ty jazzové prvky, v nichž je přítomná zdánlivá bezprostřednost, improvizace - v hlavní roli se synkopami - jsou ve své bezvýznamnosti přidávány ke standardizovaným, komodifikovaným skladbám

¹⁰¹ Starr, Waterman 2003, str. 29

¹⁰² Clarke 1989, str. 1167

¹⁰³ Longhurst 1995, str. 6. Cit. podle Goodwin, A., 1992

¹⁰⁴ Clarke 1989, str. 600. Jazz je umělecká forma hudby původem ze Spojených států amerických, New Orleans, kde ji kolem roku 1900 začali hrát černošští hudebníci. Jazz je charakterizován improvizací a sebevyjádřením skrze hudební nástroj či hlas. Slovo jazz, jež bývalo také psáno jako *jass*, pochází podle některých zdrojů z francouzského slova „jaser“ (žvanit, vyzradit, pomlouvati). Africké kořeny slova nebyly prokázány.

s jediným účelem - zamaskovat tento fakt. Mnoho jazzových skladeb se tedy posluchačům může zdát jako produkt *nové věčnosti*. Tato věčnost ale není nic jiného než pozlátka, jež má za úkol oklamat nás.“¹⁰⁵ hovoří Adorno o hudbě, která je však v současné době vnímána spíše jako vyšší umění. Dobří jazzoví hráči totiž patří mezi nejlepší a nejrůznější instrumentalisty i interprety.

Otázkou zaměnitelnosti (a tedy pseudoindividualizace) se ve své studii *Theodor Adorno Meets the Cadillacs* zabývá Bernard Gendron¹⁰⁶. Aby lépe přiblížil výše zmíněné pojmy, bere si na pomoc automobilový průmysl. „Když vezmete jakoukoliv část 1956 Cadillacu Eldorado, například karburátor, můžete jím nahradit karburátor stejného typu auta, aniž byste narušili jeho funkční vlastnosti. Stejně tak můžete přemontovat z jednoho vozu do druhého reproduktory a stereo bude v autě stále fungovat,“ vysvětluje. „Když přidáte například na Ford Fiesta závodní blatníky, bude mít z auta lepší pocit jen jeho majitel. Samotný výkon auta se nezmění.“ hovoří Gendron přeneseně o Adornově myšlence pseudoindividualizace popových písní.

2.2 Síla vážné hudby

Adornova analýza populární hudby je z velké části založena na porovnání s takzvanou uměleckou hudbou, tedy vážnou. Adorno se domnívá, že je možné rozlišit standardizovanou populární hudbu od vážné, kde jeden detail má smysl pouze v kombinaci s jinými detaily, jež dělají výslednou skladbu skladbou.¹⁰⁷ Jak zdůrazňuje ve své knize *Studying popular music* Richard Middleton¹⁰⁸, pro Adorna je obrazem dokonalosti a propracovanosti kompozičních technik dílo německého hudebního skladatele Ludwiga van Beethovena (1770 - 1827). „Ve vážné hudbě, například ve skladbách Ludwiga van Beethovena, se významy detailu a celku ovlivňují navzájem. Výsledkem tohoto je skutečnost, že každá skladba je unikátní, jedinečná.“ interpretuje Middleton Adorna.

Jak však podotýká Martin Jay¹⁰⁹, bylo by mylné považovat Adorna pouze za zaslepeného zastávce kulturních standardů. Adorno totiž klade velký důraz na to, jaká hudba se zaprodává trhu a jaká zůstává i přes jeho sílu nedotčena. Adorno je podle Jaye přesvědčen, že vážná hudba není primárně určena pro trh, kdežto populární ano. V neposlední řadě, Beethovenovo dílo je pro Adorna tak unikátní, neboť je podle něj poslední „svobodné“, poslední, jež zůstalo uchráněno socioekonomických změn v 19.

¹⁰⁵ Adorno 2002, str. 472-3

¹⁰⁶ Gendron 1986, str. 272-308. Cit. podle Modleski, T., 1986

¹⁰⁷ Longhurst 1995, str. 6

¹⁰⁸ Middleton 1990, str. 50

¹⁰⁹ Jay 1973, str. 183.

století a není tudíž zatíženo procesem komodifikace.¹¹⁰

Nebyl to však jenom Beethoven (jež spolu s W. A. Mozartem a J. Haydnem tvořil tzv. První vídeňskou školu), kdo Adornovi učaroval. Mezi postavy hudebního světa, jichž si Adorno vážil, patřil i expresionistický skladatel a zakladatel dodekafonie Arnold Schonberg (1874 - 1951)¹¹¹. Jeho hudba Adorna silně ovlivnila. T. W. Adorno bral od malička hodiny klavíru, sám komponoval a jako mladý muž uvažoval o tom, že se stane skladatelem a koncertním pianistou. Svému plánu vyšel vstříc v lednu roku 1925. Okouzlen úryvkem opery *Wozzek*, jíž složil hudební skladatel Alban Berg¹¹², odjel Adorno po dokončení doktorátu z filozofie do Vídně. Jeho odjezd iniciovala právě schůzka s Albanem Bergem, s nímž se stačil potkat ještě v roce 1924 ve svém rodném Frankfurtu nad Mohanem.¹¹³ Berg přijal Adorna jako svého studenta skladby a mladý Theodor k němu docházel na hodiny dvakrát týdně. Adorno bral zároveň hodiny klavíru u mistra hry 20. století Eduarda Steurmanna. Ten byl, stejně jako Berg, Schonbergovým žákem.

Adorna však pobyt ve Vídni spíše zklamal, a to i přesto, že se dostal přímo do hudebních kurzů k obdivovanému Schonbergovi. Jeho lekce se ale nakonec neukázaly tak dobré, jak se domníval. Navíc si byli mladý Theodor a Arnold Schonberg lidsky vzdáleni. Adorno se ještě v roce 1925 vrátil do Frankfurtu, aby od roku 1927 působil několik dalších let opět ve Vídni - tentokrát jako kritik pro hudební časopisy *Pult und Takststock* a *Anbruch*.¹¹⁴

Navzdory zklamání z Schönbergova učitelského vedení si jej Adorno nepřestal vážit jako výjimečného skladatele, který překonal pravidla symetrie a posloupnosti v klasické vážné hudbě. „Schönberg se chtěl svou hudbou vymezit vůči všemu, co bylo před ním, a jeho skladby tedy také zněly úplně jinak. Vůbec například nepoužíval akordy, pracoval jen se shluky tónů. Akord, a to i třeba rozložený, byl zakázán, zněl totiž příliš konvenčně.“ píše Friedrich Herzfeld.¹¹⁵ Jeho hudba byla atonální, to znamená, že se ve skladbách nedalo určit, jestli jsou například v C nebo D dur. Stejně tak se zde nedal určit ani tónorod, tedy jestli je skladba durová nebo mollová. Dodekafonie měla však určité nevýhody. Uměla třeba výborně navodit

¹¹⁰ Middleton 1990, str. 36

¹¹¹ Arnold Schönberg byl zakladatel tzv. Druhé vídeňské školy. Vnesl do vážné hudby nový prvek - tzv. dodekafonii. Ta je založena na užití dvanáctitónové řady, což je také počet všech půltónů. Jde zde o to, že jeden tón může skladatel ve skladbě opakovat až poté, co použije všechny ostatní tóny. Dodekafonická řada tedy může vypadat například takto: cis, d, e, dis, a, fis, g, f, be, h, gis, c a teprve poté je možné použít tón cis. Kromě hudby (komponoval pro sbor, orchestr, komorní soubor, hlas a klavír) se Schönberg věnoval i malbě a tvůrčímu psaní.

¹¹² Alban Berg byl spolu s Antonem von Webernem nejlepším studentem Arnolda Schonberga.

¹¹³ Adorno, 2002, str. 4

¹¹⁴ Adorno 2002, str. 5

¹¹⁵ Herzfeld 1966, str. 118-126

hrůzné pocity (sám Schonberg trpěl panickým strachem ze smrti), málokdy však nějaké jiné. Schonbergovy skladby tak vyvolávaly takové skandály, že si raději později založil společnost pro soukromé provozování hudby, kam neměl přístup nikdo nepozvaný. Tím se však tento typ hudby obrátil značně do sebe a dostal charakter elitního vědeckého bádání. Programově nebyla Schonbergova hudba určena širokým vrstvám posluchačů, a tento problém už moderní vážné hudbě zůstal.¹¹⁶

Schonbergova revoluce v hudbě - vítězství nad klasickou tonalitou, jež byla tak blízká vsí komodifikované hudbě tehdejší doby - byla inspirací pro Adornovy vlastní filosofické statě, konkrétně pro dílo o fenomenologii Edmunda Husserlovi. Napsal je ve 30. letech 20. století. „Tak, jak Schönberg překonal tonalitu, slábnoucí formu buržoazní hudby, snažil se Adorno v práci o Husserlovi překonat idealismus, slábnoucí formu buržoazní filosofie.“¹¹⁷

Jakkoliv se dnes může zdát, že Adornův přístup k problematice kulturního průmyslu v užším hudebním pojetí vykazoval elitistické prvky, opak je pravdou. Adorno vždy trval na tom - ostatně tuto tezi výše potvrzuje Martin Jay - že spíše než o srovnávání populární hudby s vážnou jako takovou je mu bližší komparace hudby, jež je zcela řízena zájmy trhu, a hudbou, jež si nachází svou vlastní linii nezávisle na komerční síle. Za takovou Adorno považoval právě atonální hudbu Schönbergovu¹¹⁸.

V tabulce uvádíme základní body, jimiž Adorno argumentuje ve prospěch vážné hudby¹¹⁹

Vážná hudba

Každý detail kompozice má v konečné podobě svůj význam.

Detaily jsou součástí celkem.

Základní motivy skladby jsou rozvinuty .

Detaily skladby nemohou být zaměněny jinými, jinak by svůj význam změnila celá skladba.

Je zde soudržnost mezi formou a obsahem skladby.

Konkrétní schémata (například taneční) jsou psána s vědomím důležitosti celku.

Populární hudba

Písně jsou skládány podle zaběhnutých, posluchači již blízkých vzorců.

Celek není propojen s detaily .

Melodie je strnulá, často se opakuje.

Písně využívají ty nejprimitivnější harmonické postupy.

Důraz je kladen na jednotlivé efekty, zvuk, barvu, tempo či rytmus.

Improvizace se stává standardem, který potlačuje vyznění celku, jednotlivosti jsou nahraditelné .

2.3 Vliv populární hudby podle Adorna na publikum

Nebyla to však jen produkce kulturního průmyslu a způsob jeho fungování, čím se Theodor W. Adorno ve svých studiích o populární hudbě zabýval. V popředí jeho

¹¹⁶ Herzfeld 1966, str. 118-126

¹¹⁷ In www.movak.com/researcher/resume/papers/var9mkm.html

¹¹⁸ In www.movak.com/researcher/resume/papers/var9mkm.html

¹¹⁹ Longhurst 2003, str. 7

zájmu stál i samotný posluchač, konzument, tedy adresát výrobků kulturního průmyslu. Adorno se domníval, že populární hudba produkovaná hudebním průmyslem jako masová kultura nevyžaduje po posluchači při jejím poslechu téměř žádnou snahu.¹²⁰ Člověk se vůči jejímu obsahu stává imunní, protože skutečnost, že se populární hudba stala součástí každodenního světa, nepodporuje jeho představivost. Jak Longhurst zdůrazňuje, podle Adorna existují dvě skupiny konzumentů hudby. První se skládá z posluchačů - otroků standardizovaných písní¹²¹. Podle Adorna je tento druh otroctví zcela špatný a nedospělý, stejně jako druhý typ konzumentů: ten, u nichž taková hudba vyvolává nějaké emoce. Jak totiž Adorno tvrdí, populární hudba útočí na nejnižší pudy člověka a lidé, kteří jí naslouchají, se ve smyslu chtějí další podobné libivé skladby chovají v důsledku jako děti („stále dokola se s dětskou tvrdohlavostí domáhají toho samého jídla, které již několikrát jedly, a proto vědí, jak chutná“¹²²).

Tento stav označuje Adorno jako *regressive listening*, což bychom mohli přeložit jako zpátečnické, v jistém smyslu primitivní vnímání hudby. Takový způsob poslechu hudby však podle Adorna není dán lidskou hloupostí, ale hudebním průmyslem, který vydává a vnucuje posluchačům standardizované a opakující se nahrávky bez špetky originality a inspirativního impulsu.¹²³

Také John Storey připomíná, že podle Theodora W. Adorna produkce populární hudby nepodmiňuje u posluchačů žádnou touhou po něčem opravdu originálním, po autentické kultuře. Místo toho stále dokola konzumentům potvrzuje daný status, Adornovými slovy: svět jaký je („*the world as it is*“). „Oproti tomu vážná hudba, například poslech (již zmiňovaného) Beethovena, může člověka přivést na cestu aktivního poznávání a uvažování o tom, jaký by svět mohl být, co jiného než standardizované produkty by nám mohl nabídnout.“ interpretuje Storey Adornovo opozitum k pasivnímu vnímání světa - *the world as it could be*.¹²⁴

V uvažování o vlivu populární hudby na člověka se Adorno dostává až k rozdělení posluchačů na dva základní typy¹²⁵. První typ posluchače popisuje jako člověka ztraceného v davu, který je lehce manipulovatelný masou. Druhý typ je podle Adorna fanatický jedinec, osoba vlastním přičiněním nezařazená do života ve společnosti. K popsání podstaty člověka ztraceného v davu si bere Adorno na pomoc tanec jitterbug, na nějž podle něj zejména mladí lidé tančí jako by smyslu zbavení a

¹²⁰ Negus 1996, str. 9

¹²¹ Longhurst 2003, str. 8

¹²² Strinati 2004, str. 60

¹²³ Negus 1996, str. 9

¹²⁴ Storey, str. 91

¹²⁵ Negus 1996, str. 10

ztrácející svou jedinečnost, tupě následují opakující se rytmy. Druhý typ posluchače, jakéhosi klidného podivína, Adorno charakterizuje jako osobu, která se po příchodu z továrny zavře ve své ložnici a obklopí se hudbou. „Tento člověk je plachý, možná nemá štěstí na děvčata a má chuť se ponořit do svého vlastního světa. Ve svých dvaceti letech se stále hledá, ale zároveň nechce být na obtíž rodičům.“¹²⁶ Jak Keith Negus dodává, tento typ odcizeného mladého člověka, který si svůj vlastní svět a kontakty se společností tvoří přes hudbu, nachází v hudební kritice uplatnění i po čtyřiceti letech. Taková image byla totiž často přisuzována například fanouškům britské rockové skupiny 80. let The Smith¹²⁷ a dalším kapelám, které ji následovaly. Jako například britští Suede¹²⁸, o jejichž první, eponymní desce z roku 1993 jeden z novinářů napsal: „Suede dělají hudbu pro kluky, kteří netančí, ale kteří se - zavření ve svých pokojích - chtějí oddávat sebelibosti.“¹²⁹

Identifikace s interprety, jež konzument poslouchá, posloužila Adornovi k dalšímu, celkově třetímu konceptu. Po vytyčení znaků populární hudby a rozčlenění jejich posluchačů přichází s termínem *social cement*¹³⁰, jež bychom mohli přeložit jako *společenský tmel*. Podstatou tohoto termínu je podle Adorna fakt, že lidé v kapitalistické společnosti žijí ve skutečnosti nudné, prázdné a nenaplněné životy, stejně nudné, jako je jejich práce v továrnách. Čas od času si sice svou bezradnost uvědomí nebo jsou okolnostmi nuceni uvědomit si ji, situaci ale nijak neřeší. Populární hudba pak podle Adorna, stejně tak jako populární film či tisk, sice takový život konzumentovi nevymlouvají, avšak svým obsahem mu pomáhají se s daným osudem smířit. „Představy, nadšení, řešení a smíření nabízená populární hudbou či filmem nutí posluchače uvědomit si, jak chudé životy žijí a jak moc jsou nespokojení,“ míní Adorno. Lidé však své osudy přijmou spíše za tónů romantické písně, kdy se jim od skutečnosti, že svůj život nenaplnili trvalejšími hodnotami, dočasně uleví. Hudba plná emocí jim totiž podle Adorna nahrazuje matku, která s otevřenou náručí volá: Pojď, mé dítě, vyplakej se. Pro Adorna je toto sice jistý druh katarze, nicméně s podstatou funkce populární hudby zde opět nesouhlasí. „Hudba,

¹²⁶ Negus 1996, str. 11

¹²⁷ The Smiths - manchesterská skupina, jíž v roce 1982 založili zpěvák Steven Patric Morrissey a kytarista John Maher. Rozpadla se v roce 1987, přičemž nejúspěšnějším sólistou je nyní Morrissey.

¹²⁸ Suede - londýnská skupina, jež vznikla v roce 1993 kolem zpěváka Bretta Andersena. Poslední nahrávka, kterou skupina vydala, byla v roce 2003 kompilace singlů. Suede na svých internetových stránkách (www.suede.net, 27.1.2006) uvádějí: *Pomlouváči Suede o nás mluvili jako o skupině chladné, cynické, domyšlivé a bez špetky humoru. Skutečnost je ale úplně jiná. Suede jsou tak lidští. Naše písničky jsou tragikomická dramata o lidech a jejich každodenních životech. Naše příběhy – bez jakéhokoliv touhy po cyničnosti, fádnosti a, nedej bože, domyšlivosti odkazují na sílu lidského ducha.*

¹²⁹ Negus 1996, str. 11

¹³⁰ Strinati 2004, str. 92

kteřá dovoluje posluchači přiznat si, že je nešťastný, jej také za pomoci tohoto zproštění se smiřuje se skutečností, že je na ni sociálně závislý.¹³¹ domnívá se Adorno.

2.4 Kritka Adornovy teorie populární hudby

Není pochyb o tom, že Theodor W. Adorno přispěl svými studii, které se zabývaly populární hudbou a kulturním průmyslem, velkou měrou k diskusi o této oblasti populární kultury. Co více, svými kontroverzními názory vyvolal debatu, v rámci níž se jeho interpreti a další teoretici kulturních či mediálních studií snaží dobrat toho, do jaké míry jsou Adornovy myšlenky aplikovatelné i v dnešní době.

V první řadě je opět třeba uvědomit si, že klíčové teze Adorno představil před více než 60ti lety - v naprosto odlišném společenském klimatu, než panuje dnes. Populární hudba od té doby samozřejmě udělala velký krok dopředu, což Adorno, který zemřel v roce 1969 a tudíž byl svědkem nástupu éry rock 'n' rollu a obrovského úspěchu The Beatles, měl možnost sledovat a reflektovat. Jak však připomíná Dominic Strinati,¹³² Adorno až do své smrti nikdy neuvažoval o tom, že by své úvahy v důsledku změn v hudebním průmyslu přehodnotil. Svým názorem, podpořeným muzikologickým a literárním vzděláním, si byl i přes tok času jist. I proto bychom si tedy dnes měli klást takové otázky, jaké si klade Dominic Strinati: Je populární hudba opravdu takovým monolitem, jak se Adorno domníval? Opravdu vysvětluje pseudoindividualizace příchod rock 'n' rollu v roce 1956¹³³, vznik The Beatles v roce 1962, rozkvět éry punk rocku v polovině 70. let nebo nástup taneční hudby v 90. letech? A co více, je konzumace populární hudby opravdu tak pasivní činností, jak Adorno tvrdil?

Věc není podle Dominica Strinatiho tak jednoznačná. Strinati se při tom opírá o studii Simona Fritha, který říká: „Většina ekonomů se shoduje v jednom: jen asi 10 % ze všech vydaných desek a singlů vydělá. Další 10 % pokryje výrobní náklady. Zbytek je prodělečný.“¹³⁴ To ostatně potvrzuje i Nicholas Garnham, jenž poznamenává, že jen u 3 % desek mohou počítat vydavatelé s alespoň padesátiprocentním návratem investic¹³⁵. Jak navíc dodává profesor managementu na Northwest University Paul Hirsch, až 60 % singlů uvedených na trh rozhlas ani televize nehrají. To podle Strinatiho nenaznačuje, že by všemocný kulturní průmysl jednoduše ovlivňoval vkus a chování milionů lidí. Spíše se zdá, že se hudební průmysl zoufale snaží nahrávky udat

¹³¹ Strinati 2004, str. 93

¹³² Strinati 2004, str. 92

¹³³ Tehdy se na vrchol amerických hitparád vyšplhal singl Elvise Presleyho Heartbreak Hotel, jez Presley natočil u gramofonové firmy RCA.

¹³⁴ Strinati 2004, str. 92

¹³⁵ McGuigan a Gray 1997, str. 58

vybírávému a kritickému publiku s vlastním vkusem. Což ukazuje na další rozpor Adornova uvažování s realitou: proces konzumace je podle všeho daleko více aktivní záležitostí, než Adorno tvrdil.

Se Strinatiem a jeho teorií aktivního výběru konzumovaného souhlasí i Dag Björkegren. Podle něj není Adornovo a Horkheimerovo tvrzení, že kulturní průmysl vytváří kulturní potřeby obyčejného člověka, pravdivé, neboť většina takto produkovaného „umění“ končí komerčním nezdarem¹³⁶, jak již bylo řečeno v otázce hudebních nosičů.¹³⁷

Bernard Gendron dále naráží na Adornovo nejasné dělení tzv. *funkčních* a *textových* artefaktů. Podle Gendrona není možné, aby se stejný způsob pásové výroby připisoval jak duševním, tak manuálním výrobkům. Podle něj je třeba hledat mezi takovými artefakty rozdíl. „Text, ať již psaný, či mluvený, je univerzální, kdežto funkční artefakt je věc určitá, specifická. Jakýkoliv univerzální text musí být před tím, než je poslán na trh, 'vtělen' do nějakého funkčního artefaktu, ať již na papír nebo na disk. Když si tedy zákazník kupuje například disk, pořizuje si kombinaci funkčního a textového artefaktu.“¹³⁸ tvrdí Gendron. Podle něj je tedy sice důležité zkoumat, do jaké míry jsou obě dimenze výroby hudební nahrávky industrializovány, není ale možné pominout proces duševní práce při vymýšlení textové části výrobku.

Také Richard Middleton souhlasí s Gendronem, když se domnívá, že Adorno nepřikládá dostatečnou pozornost specifikům kulturních produktů. „Překvapuje mě, že Adorno pořádně nezkoumal historii swingu - toho stylu, jenž byl ve 30. a 40. letech nejčastějším výsledkem práce skladatelů skladatelé z *Tin Pan Alley*. Zjistil by, že tahle hudba, jež se tak dobře prodává, má kořeny v černošských podnicích pro pracující třídu, v kostelech a podobně. Místo přísné kritiky se měl tedy raději pořádně podívat na historii hudby od roku 1890 až po dnešek. A došel by k závěru, že hudba nikdy nemůže být pouze produktem: nikdy totiž nelze pominout její uměleckou hodnotu.“¹³⁹

Dag Björkegren míní, že populární hudba není zas až tak esteticky triviální záležitostí, jak se Adorno domnívá. „Možná je swing či beatová hudba jednodušší než forma vážné hudby nebo jazzu, ale fenomén populární hudby nemůžeme považovat pouze v intencích hudebních kvalit. To, o čem hovoříme, je industrializovaná hudba, v úvahu proto musíme vzít i technické a komerční aspekty věci. Uvědomme si také, že

¹³⁶ Björkegren 1996, str. 81

¹³⁷ www.ifpi.cz, 31.1.2006. Celosvětový trend snižování počtu prodaných desek postihl i Českou republiku, kde se počet prodaných nosičů a peněz za ně utržených snižuje pravidelně. Zatímco v roce 2000 se disků s hudbou prodalo v ČR podle statistiky Mezinárodní federace hudebního průmyslu 6 590 000 kusů (což činí 999,1 mil. Kč na ziscích z prodeje), v roce 2004 už to bylo jen 3 980 000 tisíc nosičů (684,6 mil Kč).

¹³⁸ Gendron 1986, str. 27

¹³⁹ Middleton 1990, str. 38-39

populární hudba je hlavně hudbou pro mladé a tedy že její sociální role v životech mladých lidí nemůže být přehlížena. Ve světle tohoto bychom tedy dokonce mohli tvrdit, že populární hudba je daleko více komplexní hudební fenomén než klasická hudba, jelikož produkce a konzumace klasické hudby je více zřetelná.¹⁴⁰ konstatuje.

Další slabinou Adornovy teorie je podle jeho kritiků skutečnost, že dostatečně nebral v úvahu různorodost hudebních stylů a subkultur. Je sice pravda, že Adorno psal své práce týkající se hudby zejména ve 30. letech a na počátku let 40. minulého století, tedy v době, kdy se populární hudba produkovaná profesionály mohla ve své úzké diverzitě jevit jako standardizovaná. V současné době, kdy se například jen v rámci elektronické taneční scény setkáváme s mnoha názvy odnoží, jež se liší jen v drobnostech, si však nemůžeme s paušálním odsouzením směrem ke standardizaci vystačit. A to i přesto, že právě ono množství podobných odnoží paradoxně Adornově teorii falešné individualizace nahrává. „V nepřeborném množství větví jednotlivých hudebních stylů je totiž třeba důsledně rozlišovat, která z nich je pro jeho vývoj opravdu zásadní.“¹⁴¹

To, co Adornovi kritici autorovi dále vyčítají, je nedostatek důkazů na bázi relevantních výzkumů. „Než se zcela ztotožníme s Adornovými stanovisky, je třeba dostatečně uvážit, jakým způsobem vlastně lidé k populární hudbě přistupují.“ domnívá se Brian Longhurst. „Potom by pro Adorna bylo zřejmě těžké obhájit stanovisko, že lidé reagují stejně na hudbu Franka Zappy i skupiny Take That¹⁴²,“ dodává. Longhurst také nesouhlasí se způsobem, jakým Adorno považuje za povrchní rozlišovat různé druhy potěšení, které lidé z poslechu populární hudby mají. „Nějakou hudbu přeci posloucháme proto, že se na ni dobře tancuje, jinou z toho důvodu, že se u ní dobře přemýšlí,¹⁴³ míní. Podle Longhursta je k tomu, abychom mohli zodpovědně zhodnotit vliv populární hudby na člověka, třeba znát několik podstatných aspektů: Jak se změnila podstata fungování hudebního průmyslu? Jaký význam má hudba v různých kontextech spojených s politikou? Jaké nové odnože hudebních stylů se za poslední dobu zrodily? Jakými způsoby se hudba k posluchačům dostává a jaké z ní mají potěšení? „O těchto věcech, jež jsou nezbytné ke správnému zařazení populární hudby do kontextu společnosti, nyní víme daleko více, než věděl

¹⁴⁰ Björkegren 1996, str. 81

¹⁴¹ Longhurst 1995, str. 12

¹⁴² Take That - chlapecká skupina, jež vznikla v Manchesteru v roce 1990 a rozpadla se roku 1996. Její členové, Robbie Williams, Gary Barlow, Mark Owen, Howard Donald a Jason Orange se vydali na sólové dráhy.

¹⁴³ Longhurst 2003, str. 12

před čtyřiceti lety Adorno,¹⁴⁴ konstatuje Brian Longhurst.

Se střízlivým názorem, na svou dobu poměrně progresivním, přichází i autor Sigmund Spaeth. Ačkoliv se jeho kritika pojmu populární hudba v souvislosti s omezeným kontextem netýká přímo Adornovy teorie, považují za přínosné ji zde zmínit: „Existují dobré a špatné symfonie a opery, stejně jako dobré a špatné populární písně. To, jestli píseň nebo skladba přežije a stane se populární, ještě žádný kritik nikdy neodhalil. Všechno je otázka času a samotného publika. Vždyť ani mašinérie typu *Tin Pan Alley* nemohla písní zaručit stoprocentní dlouhodobý úspěch.“¹⁴⁵ Spaeth také zmiňuje úspěch amerického skladatele Stephena Collinse Fostera (1826 - 1864)¹⁴⁶, prvního důležitého autora populárních písní v USA, jehož sentimentální skladba s irskými prvky *Jeanie with the Light - Brown Hair* dosáhla popularity i bez masové podpory médií a trhu. Stala se totiž obětí boje mezi rozhlasovými stanicemi a Asociací skladatelů a producentů.

Spaeth dále upozorňuje na nesmyslnost tradičního kontrastu mezi termíny populární a klasická hudba, a to obzvláště dnes, kdy hranice mezi těmito styly téměř vymizela. Dále míní, že klasické je například i dílo, které se na seriózním kulturním poli zavedlo a tím se ukázalo být populárnějším než kdejaký hit jednoho dne. „Symfonie jako je Beethovenova *Pátá* nebo Schubertova *Nedokončená* byly za dobu života jejich autorů hrány pravděpodobně častěji než jakýkoliv populární kus ve smyslu moderní hudby. A naopak, populární píseň může být takovou stálicí jako klasická hudba tehdy, bude-li se řídit třeba Fosterovým příkladem,¹⁴⁷ říká. Zcela nesouhlasí ani s tezí, že peníze jsou spjaty jen s populární hudbou. Tradice vážné hudby je totiž podle něj celá aristokratická. Jak Spaeth tvrdí, Wagner by nikdy nenapsal svá nejlepší hudební dramata, kdyby jej nepodporoval šílený král Ludvík Bavorský. I takoví moderní skladatelé jako Jean Sibelius (1865 - 1957) nebo Ernest Bloch (1880 - 1959) profitovali z mecenášství, prvnímu přispívala na tvorbu vláda, druhému sponzoři.

¹⁴⁴ Longhurst 2003, str. 13

¹⁴⁵ Spaeth 1948, str. 4

¹⁴⁶ Starr, Waterman 2003, str. 22-25. Foster byl pravděpodobně první osobou v USA, která si na živobytí vydělávala jako profesionální skladatel. Žil z peněz, které dostával za prodej tzv. sheet music, písní zapsaných v umělecky upravených notách. Foster vycházel ze sentimentálních tradičních melodií pocházejících zejména z Anglie, jeho skladby byly ale ovlivněny i například americkou baladou, italskou operou nebo irskými či německými melodiemi. Foster byl ve své době považován za absolutního hitmaka, a to zejména díky jednoduchým, ale chytlavým kombinacím melodie a milostného textu. Jeho píseň *Jeanie with the Light - Brown Hair* přežila až do období druhé světové války, kdy jí přehrávalo mnoho swingových orchestrů. Největším Fosterovým hitem však byla zřejmě píseň *Old Folks at Home*, jíž se jen v roce vydání (1951) prodalo asi 100 tisíc výtisků. To odpovídá zhruba milionu prodaných nosičů v dnešní době.

¹⁴⁷ Spaeth 1948, str. 6

3. Dwight Macdonald: Maskult a midkult

3.1 Vymezení pojmu maskult

Dalším autorem, jenž se zabýval oblastí populární kultury ve smyslu konzumace bez jakéhokoliv intelektuálního stimulu, a jenž přispěl nemalou měrou k její kritice, je americký novinář a spisovatel Dwight Macdonald (1906 - 1982)¹⁴⁸. Své hlavní argumenty shromáždil v knize *Against the American grain*, která vyšla v roce 1962. Jedná se o soubor esejů analyzujících situaci západní kultury, a to zejména na příkladech literárních děl. Pro účel této práce je zajímavá především první část knihy, týkající se rozboru úrovně kultury obecně - a to jak současné, tak té s kořeny hluboko v minulosti. Ačkoliv se zde autor nevěnuje přímo otázce hudby, považují za důležité jeho názory zmínit. Macdonaldovo rámcové pojetí vysoké a úpadkové masové kultury lze totiž dobře aplikovat i na hudební svět.

„Tradiční kultura se během posledních dvou století ocitla pod narůstajícím tlakem masové kultury, přičemž nejlépe je tento konflikt vidět v naší zemi, ve Spojených státech amerických. Trh s kulturní produkcí se konstantně rozšiřuje tak, že dnes je již téměř každý zákazníkem. Je to skutečnost, kterou historie nezná, a tato skutečnost má také nový dopad. Kultura se totiž na základě stále stoupající vzdělanosti, finanční i politické nezávislosti mas posunula do popředí zájmu. Až zhruba do roku 1750 bylo umění a filosofie výhradou vzdělané menšiny. Nyní se však týká i mas, tedy všech občanů. S tím však vyvstává i problém vulgarizace kultury. V této situaci vidím jen dvě možná logická řešení: integrovat masy do kultury vzdělaných elit nebo definovat dvě kultury, z nichž jedna bude určena masám a druhá elitě. Já osobně jsem pro druhou variantu.“¹⁴⁹ říká v předmluvě knihy Macdonald.

Podle Macdonalda se za posledních 200 let západní kultura rozdělila de facto ve dvě: tradiční, jež je uchována v naučných, odborných a krásných knihách, a na novější, jež je produkována pro potřeby trhu. „Tomuto druhému typu kultury říkáme masová, a nebo raději maskult (*v originále masscult*), protože to vlastně žádná kultura není.

¹⁴⁸ http://en.wikipedia.org/wiki/Dwight_MacDonald
<http://www.encyclopedia.com/html/M/MacdonD1.asp>, 21.1.2006. Narodil se v New Yorku, vystudoval Phillips Exeter Academy a Yale University. První novinářské zkušenosti sbíral v magazínu *Time*, jako zástupce šéfredaktora ekonomického magazínu *Fortune* (1928 - 1936) vyjadřoval nelibost ke kapitalismu. V roce 1937 se stal redaktorem radikálního časopisu *Partisan Review*. Jako levicový intelektuál inklinoval ve 30. a 40. letech 20. století nejdříve ke stalinismu a pak k trockismu, od pacifismu se odklonil k anarchismu. V roce 1943 opustil *Partisan Review*, jelikož nesouhlasil s jeho podporou druhé světové války. Aby měl kde publikovat své ironické eseje, založil roku 1944 se svou chotí měsíčník (později čtvrtletník) *Politics*. V 50. letech se zapálením potíral komunistické myšlenky studené války, později ještě trnitěji nesouhlasil s válkou ve Vietnamu. V 60. letech se stal filmovým kritikem časopisu *Esquire*.

¹⁴⁹ Macdonald 1962, preface

Maskult je pouhá parodie na vysokou kulturu, kulturu intelektuálních elit.¹⁵⁰ vysvětluje.

Příkladem Maskultu jsou podle Macdonalda romány z 18. století pro služky nebo tvorba Edny Ferberové či Fannie Hurstové. V hudbě pak autor hovoří o Heart and Flowers¹⁵¹ nebo rock'n'rollu, v umění se jedná o špatné barevné tisky nebo obrazy Normana Rockwella, v architektuře je maskult vše od viktoriánské gotiky po modernu rančů, ve filosofii se pak jedná například o knihu *Proverbial Philosophy* Martina Tuppera a myšlenky Normana Vincenta Pealea.¹⁵² Za maskult Macdonald považuje i čím dál častější vstup nových médií (rozhlas, televize nebo film) do každodenního dění.

Na rozdíl od nekvalitního umění minulosti je však maskult špatný v nových intencích. „Nemá totiž ani teoretickou šanci být dobrý. Až do 18. století bylo špatné umění té samé podstaty, jako dobré, bylo produkováno pro totožné publikum, jež přijímalo ty samé standardy. Rozdíl činila pouze míra talentu jednotlivých autorů. Maskult je však něco jiného. To není nezdařilé umění. Je to ne-umění, nebo ještě lépe anti-umění.¹⁵³ Jak dále Dwight Macdonald míní, maskult nenabízí zákazníkům během jeho konzumace ani emoční uvolnění, ani estetický zážitek. Výrobní linka jménem maskult vyrábí pouze uniformní produkt, jehož cílem je jen vytrhnout konzumenta ze stereotypu. Nechce po něm žádnou zvláštní intelektuální aktivitu, nic navíc mu ale také nedává.

Zde můžeme velmi dobře srovnat Macdonaldovy teze s Adornovými. Maskult, v našem případě si vezmeme příklad *rock'n'rollu*, můžeme velmi dobře přirovnat k Adornově definici standardizované zábavy. To, co pro Adorna představoval big beat či rock'n'roll - tedy hudbu neoriginální, opakující své strofy bez invence a hlavně na základě diktátu trhu, Macdonald viděl podobně: jako náhražku kvalitní zábavy produkovanou v moderní době pouze za účelem duchaprázdné, nestimulující zábavy. Sám Macdonald se ostatně v knize *Against the American grain* odvolává na Adornovu práci *On popular music*, v níž Adorno vysvětluje rozdíl mezi „správným“ vnímáním umění a pasivní konzumací předložených pokleslostí. „Lidé se chtějí bavit. Plně

¹⁵⁰ Macdonald 1962, str. 3

¹⁵¹ Termín *Hearts and Flowers* Macdonald používá jako posměšný název pro sentimentální a romantické hudební kompozice, zejména soudobé.

¹⁵² Edna Ferber (1885 - 1968) - novinářka a spisovatelka, držitelka Pulitzerovy ceny z roku 1924, hovořilo se o ní jako o největší autorce románů její doby. Fannie Hurst (1889 - 1968) - spisovatelka a scénáristka, bojovnice za rovná práva Židů. Norman Rockwell (1894 - 1978) - malíř, ilustrátor a autor ilustrací obálky *The Sunday Evening Post*, ve své době známý po celých Spojených státech. Martin Tupper (1810 - 1889) - chtěl se stát knězem, na živobytí si po životních eskapádách nakonec vydělával psaním. Jeho *Proverbial Philosophy* obsahující eseje oslavující lásku a manželství shrnovala duch morálky a víry poloviny 19. století. Norman Vincent Peale (1898 - 1993) - americký duchovní, proslavil se knihou *The Power of Positive Thinking* z roku 1952.

¹⁵³ Macdonald 1962, str. 4

koncentrovaný a vědomý zážitek z umění ale může mít jen ten, jehož životní styl na něj neklade tak velké nároky, že má potřebu ulevit si ve volném čase simultánně od vypětí a nudy. Právě tuhle dvojí touhu totiž odráží celá oblast levné komerční zábavy.¹⁵⁴

Vysoká kultura, tedy kultura intelektuálních elit, znamená pro Macdonalda vyjádření pocitů, nápadů, chutí a vizí, které jsou charakteristické a na něž každý z publika odpovídá jako individuum. A co více, publikum i autor přijímají s vysokou kulturou jisté umělecké normy, které mohou být více či méně tradiční. „Maskult je však lhostejný k jakýmkoliv standardům. Nepodporuje ani žádnou komunikaci mezi jednotlivci.“¹⁵⁵

Jako příklad souboje maskultu a vysoké kultury dává Macdonald detektivní příběhy Erla Stenleyho Gardnera a Edgara Allana Poea. Podle Macdonalda osciluje Gardnerův styl psaní mezi neschopností a nonexistencí a jeho knihy jsou - spíše než napsané - vyrobené. Na jejich výrobu vynaložil Gardner, jak se Macdonald domnívá, minimum energie. Svě knihy skládá z několika identických částí tak, že název jedné z nich - *Případ zvědavé nevesty* - by klidně mohl znít *Případ zdravotní sestry na útěku*. Edgar Allan Poe, ač též autor, který psal pro peníze, byl však podle Macdonalda schopným fabulátorem a ve svých detektivkách velmi obratně zanechal stopu své podivné osobnosti: vypořádával se v nich s neurotickým strachem a zároveň fascinací hororem a obsesí logického zdůvodnění.

Jak však Macdonald dodává, je důležité uvědomit si, že rozdíl mezi E.A. Poem a E.S. Gardnerem (čili mezi vysokou kulturou a maskultem) není jen v popularitě. „Ostatně mnoho velmi dobrých věcí, od Toma Jonese po Chaplinovy filmy, bylo populárních. Hlavní rozdíl je v tom, co jsme již naznačili: v neosobnosti, nedostatku standardů a v totální oddanosti divákovi. Maskult přerušuje dialog se svým konzumentem, lépe řečeno - vymyčuje jej.“¹⁵⁶ Problém maskultu je podle Macdonalda součástí širší otázky mas.¹⁵⁷ Tendence moderních průmyslových společností je přetransformovat jedince do „masového člověka“. Masy jsou z historického hlediska to, co je dav v prostoru: velké množství lidí, kteří nejsou schopni vyjádřit své lidské kvality, protože jsou propojeni

¹⁵⁴ Macdonald 1962, str. 5.

¹⁵⁵ Macdonald 1962, str. 5

¹⁵⁶ Macdonald 1962, str. 7.

¹⁵⁷ Reifová 2004, str. 128-132

Obečně se termín masa používá k označení velkého, početně neidentifikovatelného množství lidí, kteří jsou rozptýleni v prostoru a neexistují mezi nimi fyzické ani sociální vazby. V rámci studia masové komunikace se ustálil význam slova masa pro vyjádření velkého počtu recipientů médií. Kromě tohoto pojetí mas existují ještě další. Přírodovědecké pojetí v 17. a 18. století chápalo pojem masa ve smyslu hmoty, kvantitativně uchopitelné skupiny atomů. V pojetí romantickém stály málo vzdělané masy v protikladu ke vzdělaným elitám. V pojetí revolučním (Wilhelm Friedrich Hegel) se masa lidí stává hybatelem pokroku. Sociálněpsychologické pojetí (Gustave Le Bon) hovoří o tom, že i když jsou lidé navzájem až nepředstavitelně rozlišni a labilní, v mase získávají stabilitu.

jeden s druhým jakýmsi neosobním, abstraktním prvkem. „Nacismus a komunismus nám ukázaly, kam až můžou zajít masové záležitosti v politice, maskult nám představuje umění mas pro masy. Kolektivní monstrozitu, masovost, považují výrobci maskultu za normu.“¹⁵⁸ vysvětluje Macdonald.

Historické důvody, které vedly ke vzniku maskultu, jsou dobře známy. Žádná masová kultura by nemohl existovat, kdyby zde neexistovaly masy v našem moderním slova smyslu. Masy vyprodukovala průmyslová revoluce, jež vytrhla lidi z jejich zemědělských komunit a přenesla je do městských továren. „Do té doby zde byla jen vysoká kultura, kultura pro vzdělané, a folk art, tedy kultura lidová. Maskult je do jisté míry pokračováním kultury lidové, ale rozdíl mezi těmito dvěma kulturami jsou přeci jen více nápadné, než jejich podobnosti.“ říká Macdonald. „Lidová kultura se tvořila z dola, z potřeb lidí, i když se někdy inspirovala vysokou kulturou. Maskult přichází seshora, je vyráběný techniky, které najali obchodníci.“¹⁵⁹

Maskult jako takový se poprvé objevil v Anglii 18. století, kde průmyslová revoluce právě začínala. Důležitým hybatelem byla změna individuálního prodeje za trh. První profesionální extenzi maskultu byla *Grub Street*¹⁶⁰, jež byla připravena vydávat romány, historické knihy, romantické knihy, encyklopedie, filosofické traktáty, reportáže nebo prostě cokoli, o čem si vydavatelé mysleli, že by se mohlo prodávat. Mezi dva první dva výborně se prodávající autory, jimiž se *Grub Street* chlubila, patřili Lord George Gordon Byron (1788 - 1824) a Sir Walter Scott (1771 - 1832). „Oba objevovali romantismus, jehož důraz na subjektivní pocity se hodil k tehdejší demokratizaci chuti. Avšak jinak se tito autoři lišili. Každý reprezentoval jiný aspekt maskultu - Scott obchodní, Byron na sebe ladl důraz jako na umělce. Tito muži jsou ukázkou paradoxu doby: Čím více se totiž literatura stávala průmyslovým odvětvím, tím více se dožadovala individuality, důrazu na osobnost.“¹⁶¹

Úspěch *Grub Street* a komerčních autorů, kteří zde publikovali, byl důvodem, proč se do konce 19. století vyčlenilo hnutí autorů, jejichž díla patří dodnes k tomu nejlepšímu, a která tvořila opozici tehdejšímu kulturnímu průmyslu: avantgarda. Mezi avantgardisty patřili například básníci Artur Rimbaud (1854 - 1891), Walt Whitman

¹⁵⁸ Macdonald 1962, str. 10-11

¹⁵⁹ Macdonald 1962, str. 14

¹⁶⁰ http://en.wikipedia.org/wiki/Grub_Street. Grub Street byla méně kvalitní paralelou *Tin Pan Alley* v oblasti psaní. Toto jméno dříve patřilo současné londýnské *Milton Street*. Termín prošel od roku 1217 mnoha proměnami, v roce 1830 se však změnil právě na *Milton Street* v úctě k místnímu staviteli jménem Milton. Název *Grub Street* bylo podle internetové encyklopedie Wikipedia, jež v tomto hesle odkazuje na Samuel Johnson's Dictionary, původně jméno ulice blízko londýnských Moorfields, oblasti hojně obydlené autory nevalných příběhů či slovníků. Odtud pojem *grubstreet* pro jakoukoliv průměrnou či bídě provedenou tvorbu. V dnešním slova smyslu se termín *grubstreet* v novinářských kruzích používá pro jakékoliv průměrné, nezajímavé psaní bez kloudné přípravy či za úplatu.

¹⁶¹ Macdonald 1962, str. 21

(1819 - 1892), dramatik Henrik Ibsen (1828 - 1906), malíř Paul Cézanne (1839 - 1906), hudební skladatel Richard Wagner (1813 - 1883), malíř Pablo Picasso (1881 - 1973), spisovatel James Joyce (1882 - 1941), dramatik Thomas Stearns Eliot (1888 - 1965) a architekt Frank Lloyd Wright (1867 - 1959). „Tito avantgardisté nebyli svázáni žádnými estetickými doktrínami. vlastně ani vědomím, že jsou avantgardisté. To, co měli společné, byl fakt, že tvořili pro početně omezené publikum, které mělo rádo jejich experimenty, jelikož bylo dostatečně inteligentní na to, aby jim rozumělo. Tito umělci odmítali onen historický posun západní kultury od 18. století výše a raději než znevažování maskultu se věnovali komunikaci se svými fanoušky a obdivovateli.“¹⁶² říká Macdonald.

V rámci maskultu (stejně tak jako v rámci jeho levobočku - midkultu [*in originále midcult*], o něm však později) se všechno stává zbožím, které je vyráběno za účelem vydělání peněz. Jakmile se jednou autor stal „jménem“, tedy jakmile se jeho kniha či skladba jednou z nějakého důvodu uchytila, mechanismus maskultu (nebo midkultu) jej počal balit do balíku, jenž se prodával ve velkém. „Tento autor měl šanci vézt se až do konce své kariéry na vlně ‘úspěchu’: vydavatelé mu zaplatili tučné zálohy jen za to, aby jej směli vydávat, lidé platili za to, aby jej směli zahlédnout, redakce mu posílaly vysoké honoráře za články na témata, o nichž nevěděl zhora nic. Umělci měli vždy tendenci opakovat se, ale maskult a midkult z této tendence dělá obchod a v podstatě penalizuje ty, kteří se tohoto kolotoče neúčastní,“¹⁶³ míní Macdonald.

Na závěr této podkapitoly se pojďme podívat na maskult z hlediska spotřeby a z pohledu produkce. Jakožto zpeněžitelný výrobek má maskult oproti vysoké kultuře dvě výhody. O jedné jsme již hovořili - publikum po roce 1750, jež postrádalo vkus a znalosti vzdělaných elit, bylo s odbytými, masově vyráběnými výrobky spokojeno nejen z důvodu, že pro ně byly bližší. „A to proto, že jsou standardizované. Jednodušěji se konzumují, protože každý ví, co znamenají, co od nich může očekávat,“¹⁶⁴ říká Macdonald stejně jako T. W. Adorno o kulturním průmyslu. Standardizace však obsahuje jeden nepatrný aspekt, jež bychom mohli nazvat ‘vestavěná reakce’. „Jak kdysi poznamenal Clement Greenberg v esejí *Avant-garde and Kitsch* v časopise *Partisan Review*, zvláštní estetická kvalita kýče - termínu, jež zahrnuje maskult i midkult - je, že kýč je umění pro diváka *předybrané*. Napovídá konzumentovi, co se mu má líbit, reakci diváka v sobě má již předem zapsanou. Svou líbivostí mu tak zkrátí cestu za dosažením uspokojení ze shlédnutí uměleckého kousku. To je u opravdového umění nemožné, neboť opravdové umění má

¹⁶² Macdonald 1962, str. 20

¹⁶³ Macdonald 1962, str. 27

¹⁶⁴ Macdonald 1962, str. 28

v konzumentovi vyvolat vlastní reakci,¹⁶⁵ vysvětluje Macdonald. Stálíce venkovských svateb, písnička *I Love You Truly*, je, jak říká Macdonald, daleko „romantičtější“ než nejhezčí Shubertova skladba, a to kvůli svým libivým tremolům a glissům. A to proto, že jim - jakožto něčemu velmi jímavému - rozumí i ti hudebně nejméně nadaní posluchači. „*Skladba posluchači říká, co má cítit. Jak napsal T.W. Adorno, ta kompozice se poslouchá sama.*“¹⁶⁶

Výroba maskultu je ale přeci jenom mnohem rafinovanější obchod, než se může na první pohled zdát. Na příkladu Edgara Alana Poea jsme viděli, že dobrý spisovatel vždy napíše dobré dílo, i když se snaží vypadat jako literární nádeník, který se nemůže donutit pořádně se do svého díla vložit. Tak jako další příklad, který Macdonald udává. „Nešťastný hrdina Jamesova příběhu *The Next Time* se znovu a znovu snaží zaprodat svůj talent a napsat takový bestseller, kterým by zabezpečil svou rodinu. Pokaždé ale vytvoří naprosto neúspěšný kus, při nejlepší vůli totiž nemůže dosáhnout tak nízkých standardů, aby uspěl na komerčním trhu. To samé platí ale i naopak: špatný autor napíše vždy špatnou věc, i když se snaží psát o závažném tématu. Většina těchto příkladů sice spadá do kategorie midkultu, i maskult má ale své 'malé tragédie': „Režisér Stanley Kubrick mi kdysi říkal: Důvod, proč jsou filmy často tak špatné, není ten, že by jejich autoři byli cyničtí a špatní režiséři. Většina z nich dělá opravdu to nejlepší, co umí - a chce udělat opravdu dobrý film. Problém je v jejich hlavách, ne v jejich srdcích.“¹⁶⁷

Jak Macdonald dodává, pro úspěšnou produkci kýče je třeba dodržet dvě základní podmínky: autor musí stoprocentně věřit tomu, co dělá, a musí mít v sobě kus 'masového člověka', tak jako měl například zpěvák Elvis Presley.¹⁶⁸ Tento zvláštní vztah umělce k publiku, které kromě obdivu k performerovi mnohdy nemá vůbec nic společného, popisuje také Greil Marcus v knize *Mystery train*: „Ti nejlepší populární umělci si rychle vytvoří jakési pouto mezi obecenstvem, jež spojuje jen reakce na umělcovo dílo, a sebou samým. Ti nejlepší umělci se však také nikdy nepřestanou snažit porozumět účinku jejich tvorby na lidi - to znamená, že svou image budou měnit úměrně s tím, jak fandové přijímají za své jejich chování. Nevadí, že jednoho jímá hrůza tam, kde druhý vidí potěšení, nevadí, že pro jednoho je lež to, co pro druhého pravda. Jestliže publikum požaduje jen více toho, co již jednou akceptovalo, má umělec na výběr: může opustit už zajeté koleje a vystavit se tak hrozbě, že ho

¹⁶⁵ Macdonald 1962, str. 29

¹⁶⁶ Macdonald 1962, str. 29

¹⁶⁷ Macdonald 1962, str. 30. Řeč byla o „falešně sentimentálním“ románu spisovatele Nathanaela Westa (1903 - 1940) *Miss Lonelyhearts*, který „vážně“ zfilmoval režisér a scénárista Dore Schary. (1905 - 1980).

¹⁶⁸ Macdonald 1962, str. 30-32

publikum přestane adorat, a nebo může přijmout tu image, kterou mu publikum svým zájmem přisoudilo. V tom případě ale 'rozpuští' sebe sama v publiku a jediné, co mu zbude, je skutečnost smířit se s tím, že už není schopen dál tvořit něco nového."¹⁶⁹

3.2 Vymezení pojmu *midkult*

Jak jsme již zmínili, oddělení lidové kultury a kultury elit odpovídá docela přesně rozdělení občanů na běžné obyvatele a aristokracii. Toto rozdělení však bohužel má, jak Macdonald podotýká, na americkou kulturu neblahý dopad. Lidová kultura si totiž drží svou autentickou kvalitu, kdežto *maskult* je při nejlepším vulgarizovanou formou kultury elit, při nejhorším pak kulturní noční můrou. „*Maskult* není jen paralelní forma existující po boku kultury elit, tak, jak se to dá říci o lidové kultuře: je to její soupeř. Tento problém je zásadní především ve Spojených státech, jelikož zde jsou hranice mezi třídami obzvláště úzké. Kdybychom tady měli pevně definovanou kulturní elitu, masy by pak v klidu konzumovaly své kých a elity by se bavily přijímáním vysoké kultury. Nic není ale tak jednoduché. Velká většina obyvatel je denně konfrontována s tím, jestli se bude dívat na televizi, nebo jestli půjde na výstavu starých mistrů, jestli si přečte detektivku, nebo Tolstého - volba směru jejich kulturního života je otevřená až do té míry, co lidé snesou. Pro ty šťastné z nás je právě tato možnost volby stimulující, pro většinu je však matoucí a vede při nejlepším k podprůměrnému kompromisu, jež nazývám **midkult**."¹⁷⁰

Kořeny *midkultu* spadají podle Dwigtha Macdonalda do období občanské války (1861 - 1865), po níž začala země kulturně i ekonomicky vzkvétat. V letech 1870 - 1910, kdy byly Spojené státy svědkem masivní imigrace Poláků, Italů, Srbů, Řeků, Židů, Finů, Chorvatů, Němců, Švédů či Maďarů, někteří očekávali obohacení americké kultury všemi těmito evropskými vlivy. Ale nestalo se tak. Naopak - americká kultura je pohltila. „Imigrantům, vytrženým z vlastních tradičních kultur, byla nabídnuta ta nejpodřadnější zaměstnání za nejméněšší platy. Popisovaná skutečnost je donutila přijmout za vlastní myšlenku, že lepšího živobytí dosáhnou jen tehdy, 'poameričtí-li' se. Což pro ně znamenalo asimilovat se na tu nejnižší kulturní i ekonomickou úroveň. Z těchto lidí se tak staly osoby připravené přijímat kých."¹⁷¹ vysvětluje Macdonald.

Nyní se však posuňme do období po roce 1929, do doby, kdy už byli přistěhovalci více či méně asimilováni, pracovní doba se zkrátila, platy vzrostly a mnoho lidí ve Spojených státech dosáhlo takové životní úrovně, jako nikdy před tím. Hlavním

¹⁶⁹ Greil 2000, str. 6

¹⁷⁰ Macdonald 1962, str. 34

¹⁷¹ Macdonald 1962, str. 35

problémem oné doby, jak Macdonald poukazuje, se tak stala konzumace a nikoliv produkce. V těchto lepších časech měla vysoká kultura jiného soupeře než maskult: byl to podivný hybrid maskultu a vysoké kultury s názvem midkult.

„V této době se formoval typ kultury pro střední vrstvy a hrozilo, že pohltní oba dva své rodiče. Tahle jejich kombinace, midkult, přebrala základní prvky od maskultu - formu, vestavěnou reakci a nedostatek jakýchkoliv standardů kromě popularity. Co je však nejhorší, midkult všechny tyto nedostatky prezentoval pod hávem vysoké kultury,“¹⁷² vysvětluje Macdonald. Účel maskultu je jednoduchý, a to potěšit konzumenta za každou cenu. Midkult je však daleko mazanější. Předstírá respekt ke standardům kultury elit, avšak ve skutečnosti je utápí a vulgarizuje. A právě pro tuto dvojnásobnost považuje Macdonald midkult za nepřipustný.

Midcult podle Macdonalda není, jak by se mohlo na první pohled zdát, prodloužená ruka maskultu. Je to spíše zkomolenina vysoké kultury, jež má oproti maskultu tu výhodu, že se kdykoliv může 'tvářit' jako opravdové umění.

Midcult je například *Revised Standard Version of the Bible*, která vyšla pod záštitou the Yale Divinity School a zničila tak podle Macdonalda jednu z největších literárních památek anglické prózy, *The King James Version*. To vše pod záminkou vysvětlení a zjednodušení textu tak, aby mu porozuměli lidé i v dnešní době. „Je to něco podobného, jako byste rozebrali Westminster Abbey a z jeho součástek postavili Diesnyland,“¹⁷³ komentuje Macdonald. Midcult je podle něj i filmové oddělení Muzea moderního umění, jež klade poctu Samuelu Goldwynovi za to, že o jeho filmech se hovoří jako o 'trochu lepších' než o dílech ostatních hollywoodských autorů. „Proč se ale tito lidé nazývají 'producers', když je jejich úkolem podporovat výrobu umění, to je významová hádanka,“¹⁷⁴ dodává Macdonald. Midcult byla i televizní série pořadů *Omnibus*¹⁷⁵, štědře financovaná ze snahy o pozvednutí úrovně televizního vysílání. Televize začala *Omnibus* vysílat s tím, že jeho cílovou skupinou budou průměrní Američané, kteří čtou *Readers's Digest*, *Life* a *Ladies' Home Journal*. Tedy publikum, které je páteří jakéhokoliv byznysu a které prokáže svou důvěru tím, že si pak v televizi zapne Gertudu Steinovou a Jacka Bennyho¹⁷⁶, Čechova a pořad o fotbale, Beethovena a mistrovství v krasobruslení. „*Omnibus* propadl. A úroveň televizního vysílání se, světe div se, z nějakého důvodu nepozvedla,“¹⁷⁷ říká Macdonald.

¹⁷² Macdonald 1962, str. 37

¹⁷³ Macdonald 1962, str. 38

¹⁷⁴ Macdonald 1962, str. 38

¹⁷⁵ Slovo omnibus pochází z latiny a znamená „pro všechny lidi“. Pořad se stejným názvem měl připoutat k obrazovkám jak milovníky jednoduché zábavy, tak ty, kteří si potrpějí na kvalitě.

¹⁷⁶ Jack Benny (1894 - 1974), vlastním jménem Benjamin Kubelka, byl jedním z nejslavnějších amerických komediálních herců a bavičů.

¹⁷⁷ Macdonald 1962, str. 40

Jako exemplum midkultu uvádí Macdonald také novelu *Stařec a moře* Ernesta Hemingwaye (1899 - 1961). Jak však Macdonald dodává, kniha *Stařec a moře* byla dobře přijata spíše vzdělanými lidmi než průměrnou masou. V roce 1954 obdržel Hemingway za *Starce a moře* Pulitzerovu cenu, o rok později dostal Nobelovu cenu za literaturu. Jaké tedy byly podle poroty autorovy přednosti? Porotci ocenili zejména „mistrovskou formu moderního způsobu vyprávění“.¹⁷⁸ Macdonald je však k takové chvále skeptický. Domnívá se, že způsob, jakým Hemingway ve *Starci a moři* vypráví, může být fascinující leda tak pro masu. „Hemingway pracuje pouze se dvěma postavami, které nejsou více popsány, protože by ztratily punc univerzální přiřaditelnosti. Postavy ani nemají jména, autor s nimi pracuje jen jako s ‘chlapcem’ a ‘starcem’, jakýmsi vzorem.“¹⁷⁹ interpretuje Macdonald.

Podle něj jsou dobrou definicí midkultu slova, jež vyřkl Thornton Wilder (1897 - 1975), autor hry *Our Town* a taktéž nositel Pulitzerovy ceny. Ona slova zní: „Hluboko v jádru každého člověka je něco, co přetrvává na věky.“¹⁸⁰ Jak Macdonald tvrdí, přesně tato prázdná fráze se podařila Hemingwayovi uplatit ve *Starci a moři*. „*Stařec a moře* neobsahuje žádné postavy, jen dva ‘věčné’, univerzální typy. Vlastně po tři čtvrtiny děje pracuje jen s jednou postavou, protože chlapec se starcem na moře chytat ryby nevyjel. Z takové situace by možná něco vytěžil Franz Kafka, ale v Hemingwayově realistickém podání starcova rádoby boje jde o tak monotónní záležitost,“ říká Macdonald o autorově skryté dramatickosti zdánlivě střízlivých popisů situace na moři. Někdy Hemingway podle Macdonalda čtenáře upozorní, aby se věnoval určitému pocitu, jež ale autor není schopen sám navodit. Jako příklad dává větu: *Muž byl příliš skromný než aby uvažoval o tom, kdy dosáhl pokory. Ale věděl, že ji dosáhl.* „Prostý muž, který ví, že je pokorný - to se mi zdá jako rozpor. Tohle neustálé autorovo zasahování do textu a připomínání čtenáři, o čem a jak má přemýšlet, je nešvar, před kterým varuji mé žáky v hodinách tvůrčího psaní na Northwestern University, a přímo se tluče s na dřevě holým a nekomentovaným vyprávěním, jež učinilo mladého Hemingwaye slavným,“ myslí si Macdonald. „Jsem silný stařec, říká hlavní hrdina chlapci. Neříkej to, starý muži, dokaž to.“¹⁸¹

Dwight Macdonald hovoří kromě historických aspektů vzniku midkultu také o jeho současnosti. Domnívá se, že v posledních 15 letech, tedy od konce druhé světové války až do počátku 60. let, se zájem o vysokou kulturu rozmohl více než kdykoliv

¹⁷⁸ Macdonald 1962, str. 41

¹⁷⁹ Macdonald 1962, str. 41

¹⁸⁰ Macdonald 1962, str. 40

¹⁸¹ Macdonald 1962, str. 43. Podle Macdonalda je daleko silnější Hemingwayovou povídkou příběh *The Undefeated* (1938), jež na 57 stranách (oproti 140 stran *Starce a moře*) daleko jasněji, s pomocí jmen a slov představí charakteru všech čtyř postav.

předtím. Hybateli jsou, ovšem stejně tak jako v otázce rozvoje midkultu, tři zásadní aspekty: lepší životní úroveň, více volného času a hlavně vzrůstající úroveň vzdělání.¹⁸² To mělo podle Macdonalda za následek i nárůst konzumace kvalitní kultury. „Zvedl se prodej levnějších, paperbackových verzí kvalitní literatury. Od roku 1945 připadla čtvrtina všech prodaných desek klasickým nahrávkám, v dolarech se výnos vyrovnal prodeji těch rock'n'rollových. Mnohonásobně také vzrostl počet symfonických orchestrů, každé město nad 50 000 obyvatel má jeden. Z 600 v roce 1932 se počet muzeí výtvarných umění zvedl na 2500, souborů, jež provozují operu, je nyní sedmkrát více než v roce 1940. Novinkou je i obrovský úspěch *Pro Musica Antiqua Group* pod vedením dirigenta Noah Greenberga (1919-1966), jež se specializuje na raně renesanční hudbu (...),“¹⁸³ vypočítává Macdonald. To vše je podle něho velice dobré znamení - knihy plné kvalitních textů, nezejednodušená a dobře interpretovaná hudba, nejlepší současné výtvarné umění, zajímavé filmy, hry, jež se nehrají na Broadwayi. Až do této chvíle je Macdonald se situací po roce 1945 spokojen. Přichází však také s druhou stranou mince. „Hlavní negativum naší 'renaissance' oproti té původní vidím v tom, že ta naše je spíše otázkou pasivní konzumace než vytváření nových kvalitních hodnot. V oněch papírových vazbách se prodávají již zavedená jména z tvrdých knižních vazeb, orchestry hrají Wolfganga Amadea Mozarta a Igora Stravinského, kteří se také prodávají na deskách - například místo Elliotta Cartera¹⁸⁴. Muzea vystavují buď staré mistry, nebo nové umělce jako Henriho Matisse a Jacksona Pollocka¹⁸⁵. Nová divadla hrají převážně staré hry od Antona P. Čechova, Henrika Ibsena či Samuela Becketta. „Naučili jsme se konzumovat kulturu elit v té chvíli, kdy dostala razítko té nejlepší kvality ze strany těch správných představitelů elit. Ale chybí nám ono kultivované publikum, které dokáže ocenit a kritizovat věci podle svého vědomí a svědomí. Abychom toho dosáhli, potřebujeme to, co se nám s naší čtyřmiliónovou populací absolventů vyšší nebo vysoké školy ještě bohužel nepodařilo vytvořit: kulturní komunitu,“¹⁸⁶ domnívá se Macdonald. Sice uznává, že termín kulturní komunita je možná až příliš nadnesený, avšak přesto je podle něj výstižný. „Je zvláštní, kolik máme lidí pracujících mozkiem a jak málo intelektuálů. Kolik specialistů, kteří se zajímají jen o svůj obor, a jak málo

¹⁸² Macdonald 1962, str. 58

¹⁸³ Macdonald 1962, str. 59

¹⁸⁴ Elliott Carter (*1908), newyorský skladatel vážné hudby, jehož rané dílo bylo ovlivněno Igorem Stravinským.

¹⁸⁵ Henri Matisse (1869 - 1954), francouzský malíř, zástupce fauvismu, inspirovaný například Paulem Cézannem, Gauguinem či Vincentem Van Goghem. Jackson Pollock (1912 - 1956), americký výtvarník, hlavní zástupce abstraktního expresionismu.

¹⁸⁶ Macdonald 1962, str. 61

těch, jejichž zájmy a znalosti spadají i do oblastí mimo profesní život."¹⁸⁷ přemýšlí Macdonald. Podle něj je tato vlastnost pro Američany typická. „Podívejme se, kolik vzdělaných Angličanů se zajímá i o běžné kulturní záležitosti. Většina z nich má široké znalosti, řekl bych takový 'nezajímavý zájem' v jedné či ve dvou oblastech mimo jejich zaměstnání, což je velmi zajímavé."¹⁸⁸ srovnává. Kdyby tak masy mohly konzumovat něco kvalitnějšího, než předložený kýč. Jak by úroveň maskultu vzrostla!, myslí si Macdonald, avšak zároveň realisticky odkazuje k tezi básníka Walta Whitmana, který v roce 1897 vyjádřil touhu po demokratickém rozvoji literatury vysoké třídy místních schopných autorů (literatury, která zde ještě nebyla, moderní a zároveň nábožensky založené) - jednoduše k takové tezi, která z výše popsaných důvodů nemohla být naplněna. „Maskult a midkult pronikly do země takovou silou, že Whitmanovo volání po vzniku demokratické kultury vytvářené církevní třídou tak mocnou, že oťře společnost, se zdá být naprosto absurdní."¹⁸⁹ Ve Spojených státech amerických se tedy vyvinuly dvě kultury a jak se Macdonald domnívá, je dobré je držet odděleně. Není to podle něj proto, že by vládní třída masám a priori zamítla přístup k vyšší kultuře. Je to zkrátka proto, že masy nikdy neměly potřebu začlenit tuto kulturu do svých životů. „Nechme tedy masy mít svůj maskult a té menšině, která se zajímají o dobré knihy, výtvarné umění, hudbu, architekturu či filosofii nechme jejich kulturu elit. Ale hlavně nezanášejme přednosti obou midkultem."¹⁹⁰

¹⁸⁷ Macdonald 1962, str. 61

¹⁸⁸ Macdonald 1962, str. 65

¹⁸⁹ Macdonald 1962, str. 72

¹⁹⁰ Macdonald 1962, str. 73

4. John Fiske - obhájce populární kultury

4.1 *Definice, writerly, readerly a producerly texty*

Až do této doby jsme se v podobě názorů T. W. Adorna a D. Macdonalda setkávali zejména s *kritikou* populární kultury, resp. hudby. Nyní se budeme soustředit na pravý opak. John Fiske¹⁹¹, o němž pojednává tato kapitola, se totiž řadí mezi největší zastánce populární kultury. Na rozdíl od výše jmenovaných autorů, těžištěm jeho tvorby je snaha o racionální vysvětlení toho, proč je tato kultura přirozenou a rovnocennou složkou lidských životů.

Významným zdrojem Fiskeho náklonnosti k populární kultuře je, jak říká Denis McQuail, způsob jeho myšlení, podle něhož je možné též kulturní produkt „číst“ různými způsoby, přestože se zdá, že jeden význam je do textu zabudován jako převládající. „Fiske definuje mediální texty jako výsledek čtení a potěšení příjemců. Pluralitu významů textu pak považuje za jeho polysémii, tedy mnohoznačnost. K tomu přidává pojem intertextualita, jenž odkazuje částečně také ke vzájemnému propojení významů napříč médii směrem k dalším kulturním prožitkům. Oprávněnost obou pojmů se opírá například o skutečnost, že zpěvačka Madonna může být přitažlivá - byt' se zcela odlišnými významy - pro mladá děvčata i pro stárnoucí mužské čtenáře časopisu Playboy.“¹⁹²

Pro Fiskeho, jak tvrdí McQuail, je předností populární kultury to, že je vskutku 'lidová', tedy populární v původním slova smyslu - že doslova 'patří lidu' a že závisí na 'moci lidu'. Popularita je tu podle Fiskeho měřítkem toho, jestli příslušná podoba kultury dokáže vyhovět požadavkům svých spotřebitelů. Má-li se nějaký kulturní produkt stát populárním, musí být schopen vyjít vstříc současně nejroztodivnějším zájmům lidí, mezi nimiž se stane populární, i zájmům jeho výrobců. Tato definice je tak dobrým příkladem toho, v jakém rozporu se nacházejí stanoviska tohoto „obhájce“ birminghamské školy, a školy frankfurtské, resp. T.W.Adorna, který se zaštitoval přirozenou pasivitou konzumenta a jeho neaktivním přijímáním toho, co mu průmysl, resp. vládnoucí vrstvy, nabízejí. „Jestliže kulturní komodita nebo text,“ pokračuje Fiske, „neobsahuje zdroje, z nichž si lidé nemohou vytvořit své vlastní chápání identity a sociálních vztahů kolem nich, jsou odmítnuty. Takové komodity nebo texty nikdy nemohou být populární,“¹⁹³ říká. Zdůrazňuje také, že populární kultura je

¹⁹¹ Reifová 2004, str. 250. Profesor komunikace na University of Wisconsin-Madis. Svým pojetím kultury se blížil pojetí členů birminghamské školy, jež kulturu chápala jako prostor, který je charakterizován permanentním bojem o její hegemónní opanování. Jedním z výsledků bádání Birminghamské školy bylo mimo jiné i to, že médií vyslanou ideologii nelze prostě ztotožnit s ideologií přijatou publikem.

¹⁹² McQuail 1999, str. 128

¹⁹³ Fiske, 1989, str. 2

vytvářena a aktivována 'zespoda', obyčejnými lidmi, nikoliv příkazem vládnoucích vrstev. „Vždycky se najde prvek populární kultury, který leží mimo sociální kontrolu, který čelí snahám nadřazené moci o jeho pohlcení - zkrátka, populární kultura je kulturou konfliktu, vždy obsahuje bitvu o pojetí významu textu mezi podřízenou skupinou obyvatelstva a dominantní ideologií.“¹⁹⁴ domnívá se Fiske. V otázce populární kultury je pro Fiskeho vztah 'dominantní ideologie versus obyčejný člověk' klíčový. Fiske se domnívá, že vztah k dominantním strukturám může být dvojího typu: *odpor* a *útek*. Jako příklad udává fenomén již zmíněné zpěvačky Madonny: „Fanyanky této zpěvačky jsou příkladem bourání převažujícího patriarchálního uvažování o Madonně jakožto o sexuální symbolu, a naopak konstruují svůj vlastní význam této ženy pro ně.“¹⁹⁵ Zároveň dodává další zásadní myšlenku: „Populární kultura je vždy v pohybu; její významy nemohou být v textu nikdy odhaleny, protože jsou 'aktivovány' jen v kontextu sociálních a intertextuálních vztahů.“¹⁹⁶

Umění populární kultury je podle Fiskeho 'umění donutit někoho něco udělat', v tomto případě vybrat si. Skutečnost, že lidé jsou podřízeni vládnoucím vrstvám, sice znamená, že nemohou produkovat zdroje populární kultury, mohou však vytvořit svou kulturu ze zdrojů, jež se jim nabízejí. „Komodity svým výrobcům a distributorům vydělávají, avšak ekonomická funkce není dostatečným argumentem pro jejich kulturní existenci a funkci - a to jakkoliv by se mohlo zdát, že tyto dvě skutečnosti jsou na sobě závislé.“¹⁹⁷ říká Fiske.

Odvětvími kulturního průmyslu, jež takové komodity vyrábějí, obvykle myslíme společnosti, které produkují filmy, hudbu či televizní pořady. Do určité míry jsou však takovými odvětvími všechny jeho typy: džíny a kus nábytku stejně jako populární text nebo popová nahrávka. „Všechny komodity konzumujeme stejně tak pro vlastní potěšení a vytváření osobní identity, jako pro jejich praktické využití.“¹⁹⁸ tvrdí Fiske. „Ačkoliv funkcí odvětví kulturního průmyslu je udržovat komodity, například filmy či hudební nahrávky, v oběhu díky masivnímu inzerování tak, aby si je koupilo co nejvíce lidí, potenciální konzumenti tomuto tlaku odolávají. Ano, dá se říci, že si z nabídky vybírají. Ale výsledek? 80 až 90 % těchto produktů kulturního průmyslu se prostě neprodá.“¹⁹⁹ říká Fiske, čímž podporuje svou tezi o 'aktivním' konzumentovi, tedy o přesném opaku pasivního konzumenta podle Adorna.

Jak jsme již uvedli, podle Fiskeho žádná kultura není sama o sobě populární - vzniká

¹⁹⁴ Fiske 1989, str. 2

¹⁹⁵ Fiske 1989, str. 2

¹⁹⁶ Fiske 1989, str. 3

¹⁹⁷ Fiske 1989, str. 4

¹⁹⁸ Fiske 1989, str. 4

¹⁹⁹ Fiske 1989, str. 5

až v interakci s konzumentem a musí vždy obsahovat určité prvky, s nimiž se konzument ztotožní. Pro Fiskeho je v procesu popularizace textu zásadní kritérium jeho jednoduchost nebo naopak komplikovanost - populární texty jsou podle něj takzvaně *producerly*²⁰⁰ (výsledné). Abychom tomuto termínu řádně porozuměli, je podle Fiskeho třeba uchýlit se k teorii Rolanda Barthes²⁰¹ a jeho rozlišení mezi *readerly* (ke čtení) a *writerly* (napsanými) tendencemi v textu a k tomu, jakým způsobem ke čtenáři promlouvají. Fiske vysvětluje: „*Readerly* texty, neboli podle Umberta Eca texty zavřené, vybízejí pasivního, disciplinovaného čtenáře, aby přijal všechny významy textu tak, jak jsou dané, aby je jednoduše zkonsumoval. Jedná se většinou o relativně uzavřené, nenáročné texty, při jejichž čtení nemusí konzument podat velký intelektuální výkon, protože neobsahují vícero významů. Oproti tomu *writerly* texty, texty otevřené, vyzývají čtenáře, aby si smysl z nabízeného textu vytvářel sám, aby jej sám interpretoval. Takové texty jsou velice často součástí například avantgardního umění. Podle Umberta Eca, na jehož teorii zde Fiske odkazuje, jsou otevřené texty spojovány s literaturou a obecně vkusem menšin, texty uzavřené pak typicky produkují masmédiá.“²⁰²

Vedle výše popsanych *readerly* a *writerly* textů však podle Fiskeho existují ještě tzv. *producerly* texty, jež v sobě mísí prvky *writerly* i *readerly* textů a jež se ve výsledku stávají texty populárními. „Významy *producerly* textu jsou čtenáři přístupné stejně jako významy *readerly* textu a mohou být teoreticky jednoduše čteny i těmi, kteří jsou součástí 'dominantních vrstev'. (Jestli takový čtenář opravdu existuje, ptá se Fiske, sledovali pak například ropní magnáti Dallas?) *Producerly* texty však v sobě také mají otevřenost *writerly* textů. Na rozdíl od *writerly* textů však nepožadují po konzumentovi onu aktivitu, kterou by musel vyvinout při jejich čtení. Naopak, *producerly* texty velice neochotně přiznávají, že jejich preferované významy mají slabiny. Tyto texty totiž samy v sobě obsahují hlasy, které se zamýšlené významy snaží potlačit, čímž dávají prostor pro vznik dalších, zcela nových významů. Jinými slovy, *producerly* texty nad sebou ztrácí kontrolu.“ vysvětluje Fiske.

Další analýza populárních textů vyžaduje podle Fiskeho dvojí úhel pohledu: na jedné straně je třeba zaměřit se na hloubku textu ve smyslu ideologie, strukturální analýzy či sémiotiky, na druhé straně je třeba brát v potaz samotného čtenáře či konzumenta. Jak text vnímá? Jak si z nabízených zdrojů utváří populární kulturu? „Je třeba, abychom v textu analyzovali jeho rozpory, významy, jež se vymykají ideologické kontrole,

²⁰⁰ Fiske 1989a, str. 103

²⁰¹ Barthes, Roland (1915 - 1980), francouzský literární vědec a filosof, představitel strukturalismu. In Horyna 2002.

²⁰² Fiske 1989a, str. 103 a Fiske 1987, str. 94

abychom zkoumali výslednou novotu textu. Ptejme se, co zapříčinilo, že se z textu stal text populární. Kritici této populární kultury se jí v tomto směru příliš nezabývali - jako součást života ji zkoumali spíše z pohledu kultury podřadné a neuznané.²⁰³ říká Fiske. Jako příklad populárního, *producerly* textu, si Fiske vybral fenomén již zmíněné zpěvačky Madonny²⁰⁴.

4.1.1 Teorie finanční a kulturní ekonomiky

Ještě než se však podíváme na případ zpěvačky Madonny jako příklad fúze *writerly* a *readerly* textů, tedy jako výsledný produkt populární kultury, zastavme se u Fiskeho úzce provázané teorie finanční a kulturní ekonomiky. Ta totiž v obecném rámci popisuje mechanismy fungování kulturního průmyslu (do něž Madonna bez pochyby patří).

Základní Fiskeho tezi v tomto směru je skutečnost, že každá komodita, jež chce být populární, musí umět vyjít vstříc jak rozličným zájmům a úhlům pohledu publika, mezi nimiž chce být populární, tak ekonomickým zájmům jeho tvůrců.²⁰⁵ Jinými slovy, každý kulturní produkt může být v rámci Fiskeho teorie považován jak z finanční, tak kulturní, významové stránky. „Kulturní komodity se liší od jiného zboží tím, že vstupní náklady na jejich výrobu jsou většinou vyšší než to, kolik nakonec vydělají.“²⁰⁶ uvádí Fiske. „Zároveň je však třeba říci, že kulturní komodity nemohou být popisovány jen optikou financí. Jejich šíření, jež je základem popularity, se totiž objevuje i v paralelní teorii kulturní ekonomie. To, co se zde předává do oběhu, však nejsou peníze, ale významy, potěšení a společenská identita,²⁰⁷ dodává.

Fiske dále – v rovině produkce televizních pořadů, kterou však dále můžeme vztáhnout na jakoukoliv sféru zábavního průmyslu - popisuje základní rozdíly mezi ekonomickou a kulturní ekonomkou.

Finanční ekonomika nabízí dva stupně distribuce kulturní komodity:

1. Jeho autoři ji prodají distributorům. V té chvíli se z ní stává zboží.

²⁰³ Fiske 1989a, str. 105-123. Mezi aspekty, které kritici populární kultuře vyčítali, vyjmenovává Fiske zneužití nebo barbarské využití jazyka, nepřiměřenost (například v oblasti barev a zvuků), zjednodušování podstaty věci a její významovou chudost.

²⁰⁴ Bureš 2005, str. 42-46. in Filter 2005/11. Madonna se narodila v roce 1958 v Bay City v USA v katolické rodině jako Madonna Louise Veronica Ciccone. Její první skupina *The Patric Hernandez Revue* hrála disko hudbu, následně bubnovala ve skupině *The Breakfast Club* a zpívala ve skupině *Emmy*. Při startu na sólovou dráhu jí pomohl DJ a producent Mark Kamins, který se podílel na nahrávce její první demonahrávky a v roce 1982 jí zprostředkoval smlouvu s vydavatelskou firmou Sire Records. První Madonnina skladba, která se dostala do americké hitparády Top 40, se jmenovala *Holiday* a stalo se tak roku 1983. Zatím poslední desku - *Confessions On a Dance Floor* - Madonna vydala v roce 2005. Proslavila se však alby *Like a Prayer* z roku 1989 nebo *Ray of Light* z roku 1998.

²⁰⁵ Fiske 1987, str. 311

²⁰⁶ Fiske 1987, str. 311

²⁰⁷ Fiske 1987, str. 311

2. Ze zboží se stává v druhém stupni díky posunu rolí výrobce. Novou komoditou, která je v tomto řetězci vyprodukována, je totiž publikum (posluchač, čtenář). To je totiž dále nabízeno a prodáváno zadavatelům reklamy nebo sponzorům.

I kulturní ekonomika však podle Fiskeho pracuje s posunem významu rolí termínů zboží - výrobce. Také zde se totiž z publika stává tvůrce: v tomto případě ale tvůrce významů a potěšení publika.²⁰⁸

Grafické znázornění posunu významu ve finanční (1) a kulturní (2) ekonomice podle Fiskeho:

(1) *Výroba* programu/skladby/nahrávky → její prodej distributorům → přeměna v komoditu

Program/skladba/nahrávka jako komodita → stává se *výrobce*m publika → publikum je prodáno sponzorům

(2) Publikum → mění se ve *výrobce* významů a potěšení

Ve finanční ekonomice je podle Fiskeho konzumace produktu jasně oddělena od jeho výroby a ekonomické vztahy, jež je v určitém bodě spojují, se dají dobře analyticky zkoumat. Kulturní ekonomika však, jak tvrdí Fiske, na takovém principu nefunguje. Výrobky kulturní ekonomiky, jež nazýváme „texty“, nejsou automaticky nositeli významů; tyto významy a potěšení v konzumentech vyvolávají. Výsledný význam či potěšení si každý musí vytvořit sám, a to na základě svých zájmů a schopnosti připodobnit si je své sociální či jiné zkušenosti.²⁰⁹ Tato skutečnost zavrhuje příčinu tomu, proč například hudební vydavatelství posílají na trh takové množství stylově různých nahrávek. Vydavatelé totiž nemohou vědět, jestli se svým vkusem strefí do vkusu potenciálního konzumenta, a proto se snaží rozšířit svůj repertoár na maximum. Pakliže vezmeme v úvahu teorii finanční a kulturní ekonomiky, řekli bychom tedy, že *producerly* populární texty, v nichž se střetává otevřenost *writerly* textů a uzavřenost *readerly* textů, jsou v otázce významů spíše součástí kulturní ekonomie. I tady však nelze jedno od druhého striktně oddělovat. Ostatně zpěvačka Madonna a její talent, schopnost nabídnout mnoha posluchačům možnost nalezení vlastního chápání věci a zároveň propracovaná marketingová stránka působení jsou toho dobrým příkladem.

²⁰⁸ Fiske 1987, str. 312

²⁰⁹ Fiske 1987, str. 313

4.2 Populární Madonna

Madonna a Michael Jackson. Dvojice zpěváků, již si jako příklad zástupců a představitelů populární kultury, resp. populární hudby, berou téměř všichni teoretici populární kultury. Douglas Kellner se například domnívá, že Madonna i Michael Jackson uspěli takovým způsobem v mašinérii zábavního průmyslu nikoliv díky dobrým melodiím či skvělému hlasu, ale díky nejpropracovanější marketingové strategii a profesionálnímu týmu manažerů, producentů, vizážistů a dalších lidí, kteří pomohli glorifikovat tyto idoly po celém světě.²¹⁰ Slova Kellnera, který dále tvrdí, že Michael Jackson pro svou popularitu mezi lidmi udělal téměř vše, co mohl, měnil svůj vzhled i image jako muž a žena, dítě a dospělý, naivka i jako mazaný obchodník²¹¹, potvrzuje také John Fiske, když shrnuje, proč je takovým celosvětovým fenoménem také zpěvačka Madonna. „Madonnina popularita je složená ze síly a odporu, z významů a jejich negací, z rozkoše a urputné snahy o nadvládu.“²¹² konstatuje a souhlasí s tím, že pod jejím úspěchem se podepsaly - daleko více než hudba - její osobnost a také skandální videoklipy. John Fiske se ve svých knihách v případě Madonny zaměřuje, jak jsme se již ostatně zmínili, zejména na skutečnost, jakým způsobem zpěvačka působila na recipienty, zejména na mladé dívky a na muže, a dále pak na její práci se symboly a s vlastním tělem.

Madonna je podle něj skvělý příklad kapitalistického pop průmyslu v praxi, jež z ní vytvořil módní ikonu a zároveň tak vydělal mnoho peněz na nejvíce bezbranné a v tomto směru zneužívané skupině - mladých dívkách. Taková definice ale podle Fiskeho předpokládá, že tyto fanynky jsou jen skupina lehce manipulovatelných obětí kulturního průmyslu. „Manipulace, o níž hovoříme, však neprobíhá jen na úrovni ekonomické, ale také ideologické. Ekonomický systém totiž potřebuje ideologii v tomto konkrétním případě k tomu, aby pomohla vyzdvihnout přirozenost patriarchy v naší civilizaci. Ekonomika a ideologie jsou prostě spojené nádoby.“²¹³ domnívá se Fiske. Jako důkaz pro svá slova si bere Madonnin klip *Burning Up*, v němž Madonna působí v roli sexuální submisivní ikony. „Její fyzická podobnost - zejména ve videoklipu k písni *Material Girl* - na Marilyn Monroe je zdůrazněna do velké míry. Právě tento intertextuální odkaz k jiné hvězdě jí jako ženě, která ztělesňuje mužskou touhu, přinesl úspěch také u mužů.“²¹⁴ vysvětluje Fiske důležitost ideologické složky manipulace. Toto vše by podle Fiskeho mohlo znamenat, že Madonna učí své fanynky, mladé dívky, aby viděly samy sebe tak, jak je chtějí vidět muži

²¹⁰ McGuigan 1997a, str. 34

²¹¹ McGuigan 1997a, str. 34

²¹² Fiske 1989, str. 113

²¹³ Fiske 1989, str. 96

²¹⁴ Fiske 1989, str. 96

v patriarchálním světě, a tím se vlastně stává činitelem patriarchální hegemonie. Fiske přichází i s další možností interpretace fenoménu Madonny - ženy, která patriarchální svět velmi promyšleně dehonestuje. „Vezmeme-li v úvahu, že Madonnini fanoušci nejsou jen pasivní konzumenti toho, co jim předloží kulturní průmysl, a sami aktivně naslouchají, volí si a napodobují Madonnu více než kdokoliv jiný, musí být v Madonnině image jakási skulina, prostor, který čelí ideologické kontrole, je vůči ní rezistentní, a dovoluje recipientům, aby si z Madonnina světa vybírali své významy, jež odpovídají jejich sociálním zkušenostem. Pro mnoho lidí z jejího publika je sociální zkušeností právě ona podřízenost a bezmoc. A jestliže je Madonna neztělesňuje, musí nabízet prostor pro odolnost vůči ní. Její image potom nevnímají dívky jako vzor ženy, která se chová podle požadavků patriarchálního světa, ale jako významovou bitvu mezi silami patriarchální nadvlády a ženského odporu.“²¹⁵ říká Fiske.

Je poměrně zajímavé sledovat, jak Madonnino vystupování a její image hodnotí mladí lidé, právě ti, kteří spadají do skupiny, na níž by podle zástupců vydavatelských firem měla Madonna nejvíce působit. Čtrnáctiletá Lucy komentuje Madonnin plakát: „Vypadá jako laciná holka, je sexy. Kdyby tak vypadal kdokoliv jiný, bylo by to špatné, ale takhle... u ní to skousnete. U kohokoliv jiného by to bylo ohavné, ale - zní to sice hloupě - ona takhle prostě vypadá dobře.“²¹⁶

Podle Fiskeho můžeme z této citace vypožorovat několik zajímavých momentů. Lucy používá k popisu Madonny patriarchální termíny - *laciná holka*, *sexy*, avšak proti patriarchátu vepsaném v nich bojuje. V té samé chvíli bojuje i proti patriarchátu vepsaném v ní samotné. Rozdíl mezi slovy 'skousnutelné' a 'ohavné' nepoukazuje jen k reprezentaci ženské sexuality, ale je také ztělesněním tlaku, jež cítí dospívající dívka, která se snaží ztotožnit s rozdílem mezi pozitivním ženským viděním jejich sexuality a tím 'cizím' mužským viděním, které je ale jediné nabízené v lingvistickém a symbolickém systému. Madonnina 'laciná' sexualita je skousnutelná - ale pro koho? Jistě, pro dívky, jako je Lucy, které čelí problémům s definicí sexuální identity v rámci patriarchální ideologie. Ovšem pro hochy, jako je například patnáctiletý Matthew, je naopak tato sexualita problém. „Myslím si, že její manželství se Seanem Pennem potrvá maximálně rok nebo dva. Já osobně bych si ji vzít určitě nechtěl, protože žít s ní musí být pro každého kluka hodně těžké,“²¹⁷ domnívá se Matthew.

Vyšší míru tolerance Madonniných excesů ze strany dívek Fiske vysvětluje konceptem posílení vlastního postavení ve společnosti, který upevňuje identitu mladých dívek, jež

²¹⁵ Fiske 1989, str. 97

²¹⁶ Fiske 1989, str. 98

²¹⁷ Fiske 1989, str. 99

si hledají místo na slunci. Některé fanynky, které Fiske cituje, o Madonně říkají: „Je sexy, ale nepotřebuje muže... Je to typ ženy samotné o sobě... Inspiruje nás. Je příkladem ženského osvobození, nezajímá se o to, co si o ní myslí muži.“²¹⁸

Právě tento koncept podpořila v roce 1987 soutěž *Natoč své video*, v rámci níž Madonnini fanoušci natáčeli videoklipy k písni *True Blue*. Figurovali zde oblečení a nalíčení jako Madonna. Když se těchto účastníků televize MTV ptala, proč se tak oblékli, odpovídali: „Lidé se na nás dívají.“ Nebo: „Když jsme šli po ulici, lidé si nás všimli.“²¹⁹ Soutěž *Natoč své video* podle Fiskeho ukázala, jak často bylo potěšení, které si z Madonnině produkce fanoušci odnášeli, spojeno s momenty zlepšení vlastního postavení ve společnosti. Aktéři soutěže totiž v klipech například oběsili jejich učitele, který Madonnu neměl rád, nebo zdůrazňovali ženskou nadvládu nad muži. „Soutěž ukázala, jak dívky využívají svého vzhledu ke kontrole vztahu, a také jak dívky vyvyšují vztah kamarádek nad partnerství dívky a chlapce.“²²⁰ vysvětluje Fiske a zdůrazňuje, že dívky v žádném případě nepovažují Madonninu lásku k sobě sama za obeckou nebo egocentrickou.

Nejsou to však jen pozitivní reakce, které spojují Madonnu s okolním světem. Ostatně různorodost Madonnina publika můžeme vysledovat ve volbách časopisu *Countdown* v roce 1986. Zde se stala nejlepší zpěvačkou, dostala čtyřikrát více hlasů než druhá v pořadí. Umístila se také na třetím místě v Top 20 „Sexuálních objektů“, jako jediná žena. Na druhou stranu byla také zvolena na druhé místo v soutěži „*Turkey of the Year*“, v níž se hlasovalo pro nejméně oblíbené hvězdy.²²¹ „Lidé ji buď milují, nebo nenávidí, což je typické pro ženy, které dominují v patriarchálním světě. Ve světě, který ženskou existenci rozděluje na dvě naprosto opačné části: panensko-andělskou a prodejno-d'ábelskou,“²²² dodává Fiske. Sama Madonna toto dělení s vědomým posměchem rozvádí: „Když jsem byla malá, moje babička mě úpěnlivě žádala, abych se nespouštěla s muži. Chtěla, abych byla hodná holka a milovala Boha. Vyrůstala jsem se dvěma představami ženy - panny a děvky. Trochu mi to nahánělo strach.“²²³

Madonna ve svých písních a shows neustále upozorňuje na neslučitelné významy ženy v patriarchátu: jméno Madonna tu nosí žena sexuálně aktivní, již se kříže na náhrdelníku houpají po obnažených řadrech... Ovšem jak Fiske říká, Madonna se tímto způsobem nesnaží upozornit jen na sebe jako na ženu v mužském světě, nýbrž spíše na způsob vytváření ženského světa. To, jakým způsobem užívá církevních

²¹⁸ Fiske 1989, str. 100

²¹⁹ Fiske 1989, str. 101

²²⁰ Fiske 1989, str. 101

²²¹ Fiske 1989, str. 102

²²² Fiske 1989, str. 103

²²³ Fiske 1989, str. 103

atributů, není ani náboženské, ani svatokrádež. Madonna se jen snaží oprostít tyto atributy od ideologických kleští a užít je pro její potěšení a pro její významy, ne pro společnost smýšlející ve zjednodušených intencích binární opozice.²²⁴

Zpěvačka podle Fiskeho důsledně paroduje zavedené představy o ženě a tím čelí dominantní ideologii. Neparoduje však pouze stereotypy, ale i způsob, jakým se rodí. Prezentuje se jako někdo, kdo je pod kontrolou sebe sama, svého image a procesu jeho vytváření. Konstantně ruší souvztažnost mezi označovaným a označujícím a dokazuje, že tím ze symbolů, jež má k dispozici, *muže* vytvářet své významy těchto symbolů. V této souvislosti se Fiske zmiňuje i o slovních hříčkách, které se vyskytují v textech jejích písní. „Tyto slovní hříčky z textů dělají *producerly* texty. Uvnitř slovní hříčky je hra podobnosti a opaků otevřená.“²²⁵ naráží Fiske na slova Madonniny velice známé písně *Like a Virgin*²²⁶.

4.3 Madonna a její publikum

Se slovy Johna Fiskeho, že Madonna je jedním z nejspěšnějších ženských sólových popových zpěvaček, souhlasí i Lisa Peñaloza v knize *Madonna's drowned worlds - new approaches to her cultural transformations 1983-2003* editorů Santiaga a Freyové, přičemž připomíná, že během dvaceti let své kariéry vyprodukovala tato žena přes dvacet hitů, které se umístily mezi nejlepšími deseti, a do roku 1992 podepsala kontrakt na 60 milionů dolarů se společností Time Warner²²⁷. Také Lisa Peñaloza se domnívá, že významy, které si konzument z Madonnina konání může vzít, jsou velmi odlišné, stejně tak jako je široký záběr jejích aktivit. Ve svém esejí se však autorka zaměřila na tři základní kategorie významů: sex, sociální odlišnost a komerci. „Základním prvkem Madonniny práce je její výraz sexuální touhy,²²⁸ míní se Peñaloza. Stejně jako další autoři (například již citovaný Douglas Kellner) se přiklání k tomu, že za Madonným úspěchem ani tak nestojí její talent, jako neustálá snaha a schopnost kontroverzně bourat zaběhnutá genderová a sexuální schémata. „Madonně jsou přisouzeny sexuální významy, které se pohybují v rozmezí termínů *děvka, manipulující potvora* či *sadomasochistická domina*, postmoderní *culture vulture, matka nového věku, retro go-go girl 70. let* nebo zřeštěná *techno mašina*.“²²⁹

²²⁴ Fiske 1989, str. 103

²²⁵ Fiske 1989, str. 107

²²⁶ I made it through the wilderness/Somehow I made it through/Didn't know how lost I was/Until I found you/I was beat/Incomplete/I'd been had I was sad and blue/But you made me feel/Yeah you made me feel/Shiny and new/Like a virgin/Touched for the very the very first time/Like a virgin/When your hearts beats next to mine/Gonna give you all my love boy/My fear is fading fast/Been saving it all for you/Cause only love can last.

²²⁷ Santiago, Freya 2004, str. 177

²²⁸ Santiago, Freya 2004, str. 180

²²⁹ Santiago, Freya 2004, str. 180

vypočítává Peňalozu. Je pak poměrně zajímavé, jak na Madonnu a její písně ztvárněné ve videoklipech reagují mladí lidé. Z výzkumu, který byl proveden na začátku 90. let a který se týkal klipu k písni *Borderline* z roku 1984, v němž Madonna zpívá o netradičním vztahu, vyplynulo, že títo respondenti se k Madonnině pojetí potřeby lásky (ale zároveň také kariéry) staví vesměs pozitivně. „Myslím si, že Madonna se snaží říci, že mezi láskou a kariérou je sice hranice, ale že prostě můžeme mít obojí.“ řekl například dvacetiletý Michael. „Ženy potřebují svou svobodu, aby si mohly vybrat, jakým směrem se ubírat, a neměly by být bržděny.“ domnívá se zase Ellen (23). Třicetiletý Ben souhlasí: „Myslím, že video je o ženě, jež se dostala do vztahu s mužem, který její potřeby nedokáže respektovat. Madonnino poselství je, že člověk by si měl brát jen tolik, kolik unese.“²³⁰

Poněkud odlišné však byly reakce mladých lidí, kteří se podobného výzkumu zúčastnili o deset let později, v roce 2002. Studentům se Madonniny show a videoklipy sice většinou líbily, někteří však odkazovali na to, že se Madonna opakuje, a proto se při jejích klivech nudí. Jenny (22) například o videu k písni *Human Nature* řekla: „Madonna rozhlašuje, že je třeba být - co se sexuality a diskusí o ní týče - otevřený a nezajímat se o to, co si myslí v této věci druzí.“ Na stejný klip reagoval i Steve (21): „Když se žena snaží ukázat, že není ničím děvčkou, stane se děvčkou v očích společnosti.“ Třidvacetiletá Mary má zase tento názor: „Líbí se mi, že je Madonna tak odvážná a udělá takový klip. Ale zdá se mi, že by v něm mělo být ještě něco více než jen sex.“ Podobně smýšlí i jednadvacetiletý James: „Je to všechno jen o sexu, ostatně jako celý její život. Jak nudné!“²³¹

Luisa Peňalozu upozorňuje také na další aspekt Madonniny prezentace, schopnost upozornit na kontroverzní sociálně společenská témata. To je příklad i videoklipu k písni *Like a Prayer* (1989), v němž zpěvačka vystupuje s černošským pěveckým sborem, líbá černošské svaté a upozorňuje na sociální diverzitu, když 'špatné' hochy v jejím videu hrají nikoliv černoši, ale běloši. Sama Madonna říká, že v tomto klipu chtěla vyjádřit něco na způsob sociální a rasové tolerance. „Jsem veřejná, politická osoba. Nelíbí se mi předsudky, které svět má, a jestli mohu ze svého postu celebrity upozornit na něco, čemu lidé nepřikládali až do této doby pozornost, cítím odpovědnost udělat to. Ale chci se při tom bavit,²³² vysvětluje podstatu svého klipu a potažmo přístupu k „osvětě“ ožehavých témat.

Co je však na Madonně podle Luisy Peňalozy ještě více zajímavé, je způsob, jakým Madonnini fanoušci vnímají její popularitu a přístup ke komerci, k podpoře prodeje

²³⁰ Santiago, Freya 2004, str. 182

²³¹ Santiago, Freya 2004, str. 182

²³² Santiago, Freya 2004, str. 182

jejích desek. „Fanoušci vidí Madonnu jako mazanou obchodnici, která nezná hranic. V srpnu roku 1993 jsem se na konferenci o Madonně ale setkala s lidmi, kteří hovořili o jejím talentu pro obchod s nadšením.“²³³ vzpomíná Peňaloza. Zároveň však dodává, že navzdory tomu je fanouškovská interpretace Madonnina úspěchu poněkud dvojnásobná: fanoušci totiž berou v úvahu jak Madonninu snahu o parodii pop kultury, tak o její poctu. Mnoho jejích videoklipů vedle sebe staví romantickou lásku, sexuální svobodu a spiritualitu s penězi, úspěchem a slávou, tak jako třeba ten k písni *Material Girl* (1985). „Madonna zde poutá pozornost k ekonomickým vztahům mezi mužem a ženou, když zpívá: Kluk, který má dost peněz, je vždycky pan Správný. A když je nemá, prostě ho opustím.“²³⁴ Sama Madonna se však ke vnímání své osoby jako obchodnice stavěla zejména na začátku rozvíjející se kariéry odmítavě. Považovala se totiž spíše za umělkyni. „Lichotí mi, kolik lidí si myslí, že jsem dobrá obchodnice. Ale to, že se o mě říká, že jsem manipulátorka a že mám v malíčku marketing, nakonec spíš podkopává sílu mého uměleckého vyjádření.“²³⁵ řekla. A jaké jsou další reakce lidí, kteří mají k Madonně vztah ať již pozitivní, či spíše negativní? Luisa Peňaloza uvádí další ambivalentní příklady zainteresovaných, kteří o Madonně hovořili na již zmíněné konferenci v roce 1993. Pětadvacetiletá žena, která Madonnu poslouchá od svých dvanácti let, řekla, že se jí na Madonně líbí zejména síla, se kterou se vyrovnávala se závislostmi jejího otce. Naopak jeden hoch mezi 20 a 30 lety se svěřil, že kvůli své náklonnosti k Madonně ztratil některé přátele. Další muž, třicátník, vyjádřil zklamání z videoklipu *Erotica* (1992). Domnívá se, že v tomto klipu zašla zpěvačka příliš daleko a že proto už nemůže být dále jejím fanouškem.²³⁶ Osmnáctiletá studentka Mary, která odpovídala ve výzkumu z roku 1993, jež se týkal Madonny a jejího vlivu na potírání rasismu, takto: „Klip k písničce *Like a Prayer* se mi líbí, protože zaujímá k rasismu jasné stanovisko. Pomáhá mi uvědomit si, že na tomhle světě je ještě hodně předsudků. Barva naší kůže by neměla ovlivňovat to, jestli se nám podaří nebo nepodaří naplnit naše cíle.“ Další studentka, jednadvacetiletá Jane, shrnuje, že Madonna se snaží rozvrátit staré koncepty náboženství, sexuality a rasismu. „Neměli bychom se bát mít vztah s člověkem jiné barvy pleti,“ dodává Leah, osmnáctiletá hispánka.

O deset let později, ve výzkumu z roku 2002, se význam Madonny pro stejně mladé publikum podle Peňalozy trochu pozměnil. Studenti vnímali etnickou a sexuální rozmanitost v jejím díle jako něco, co k němu neodlučitelně patří. Dvaadvacetiletá

²³³ Santiago, Freya 2004, str. 183

²³⁴ Santiago, Freya 2004, str. 183

²³⁵ Santiago, Freya 2004, str. 184

²³⁶ Santiago, Freya 2004, str. 184

Uma z Indie, velká fanyška, poznamenala směrem k Madonně i to, že její hudba se s narozením potomků změnila. „Zpívá teď i pro něco jiného než je jen zisk.“ říká Uma. Dvaadvacetiletá Nan však míní, že Madonna se opět vrací k tomu, co od ní chce její publikum slyšet. „Zdálo se, že se změnila, ale na pódiu se teď vrací ta známá Madonna.“ Stejně stará Anne komentuje: „Nemyslím si, že v jejím věku by měla dělat to, co dělá,“ přičemž Mark (22) k tomu dodává: „Zdá se mi trochu divné, až bude ve svých 65 letech stále ve svém stylu propagovat sexualitu. Přestane vůbec někdy být rebelkou? Bude někdy ctít soukromí a konformitu?“²³⁷

Je až neuvěřitelné, jakým způsobem se lidé fenoménem Madonny zabývají (... „téměř tu ženu neznáme, ale hovoříme o ní častěji, než o našich kamarádech“²³⁸). Čím to je? Proč - přestože ji teoretici kulturních studií většinou viděli jako pouhý neautentický produkt kulturního průmyslu²³⁹ - zaměstává její kontroverzní postava mysl lidí natolik, že se o Madonně píše celé studie? „Madonna má s realitou společné všechno a nic. V tom množství hudebních hvězdíček, které se snaží o naši přízeň, vyčnívá s touhou sdělit své myšlenky na rovinu takovým způsobem, že k ní cítíme důvěru. Láme hranice mezi sebou a publikem, svá nejnějnější tajemství představuje domácnostem s bezprostředností osobního deníčku. Je nedosažitelná a přitom až moc na dosah ruky - idol od vedle, nejlepší přítelkyně za skleněnou stěnou.“²⁴⁰

²³⁷ Santiago, Freya 2004, str. 187

²³⁸ Santiago, Freya 2004, str. 186

²³⁹ Longhurst 1995, str. 123

²⁴⁰ Santiago, Freya 2004, str. 188

III. Praktická část

1. Záměr

Cílem praktické části diplomové práce je srovnat, jak se na termíny pop a populární, a to zejména v souvislosti s hudbou, dívají mladí lidé ve věku 20 - 30 let. V této části zkoumám, jak je mají ve své mysli zařazené, jak na ně působí a v jakých souvislostech je používají. Zajímá mě také, jestli se podle respondentů dají kulturní teorie staré mnohdy desítky let aplikovat i na současnou hudební sféru. První část práce, v níž jsem rozebírala slovo populární v pojetí Johna Storeyho, Theodora W. Adorna, Dwighta Macdonalda a Johna Fiskeho, zde slouží jako teoretické východisko.

Během studia výše zmiňovaných teoretiků kultury vykrytalizovaly základní teze, jež se také staly předmětem mých dotazů. U T. W. Adorna se jednalo zejména o jeho pojetí standardizace a pseudoindividualizace v hudbě, u D. Macdonalda o otázku vysoké a nízké kultury a otázku vkusu, J. Fiske zase hovoří o populární kultuře jako o nedílné součásti lidských životů. K jednotlivým tezím (uvádím níže) jsem přidala otázky, které jsem sama sobě během psaní této práce pokládala a které se mi zdály v tomto ohledu klíčové. Všechny dotazy a teze se více či méně úzce váží k problematice popu a populárního v souvislosti s hudbou.

Řízeným rozhovorem jsem získala data (viz příloha), která mi poskytla dobrý obraz toho, jak moc jsou pro mladé lidi, jež o problematice pop music i o kultuře jako takové přemýšlejí, teze daných teoretiků přijatelné (a jak se podle nich vyvíjí postupem času.)

2. Výzkum

2.1 K metodologii

Data potřebná pro srovnání a konfrontaci s teoretickým východiskem jsem sebrala formou kvalitativních rozhovorů s deseti respondenty. Otázky jsem pokládala otevřené, vyžadované informace jsem získala v přímé interakci s respondentem.²⁴¹ Dotazování vykazovalo prvky jak standardizovaného rozhovoru (připravené otázky), tak prvky rozhovoru nestandardizovaného²⁴², kdy jsme se na základě respondentových reakcí odchýlili od daného schématu - respondenti totiž otázky a teze ke komentování dostali k dispozici předem, aby měli dostatek času na přemýšlení o konkrétních problémech a tezích. Na základě teoretické statě této diplomové práce jsem respondentům předložila k zodpovězení a komentování tyto základní otázky :
: ,
které respondenti předem obdrželi v plném znění:

²⁴¹ Disman 1993, str. 124

²⁴² Disman 1993, str. 308

Otázky:

- Jak vnímáš termíny *pop* (např. music) a *populární*? Je mezi nimi pro tebe nějaký významový rozdíl?
- Jak na tebe působí slovo *pop*? (Ve smyslu neutrálním, nadřazeném či podřadném)
- Co si představíš pod pojmem *popularizace*?
- Je pro tebe nějaký významový rozdíl mezi *rockem* a *popem*?
- Udržuje si klasická hudba (například Beethovenovy kompozice) svou kvalitu „vysoké kultury“ i tehdy, když je vytržena ze svého přirozeného prostředí (například z koncertních sálů, kde ji interpretují orchestry)? Může podle tebe dojít k tomu, že se z klasické skladby (rozuměj postavené na určitých standardech) stane skladba populárního rázu?
- Domníváš se, že na vkus člověka má vliv prostředí, v němž vyrůstá, dosažené vzdělání a další podobné aspekty?
- Co v hudbě považuješ za kýč?
- Je v dnešní době posluchač odsouzen k pasivní konzumaci hudby, nebo si může vybírat?
- Madonna a Michael Jackson. Jsou podle tebe lepšími umělci, nebo manažery? Za co podle tebe vděčí své slávě?

Teze a vyplývající otázky:

- Standardizace v hudbě definuje způsob, jakým kulturní průmysl vytlačuje z hudby, jíž vyrábí, jakýkoliv prvek originality, autenticity nebo intelektuálního stimulu. Pseudoindividualizace je založena na možnosti bezproblémové výpůjčky jednotlivých částí populárních písní a jejich zasazení do jiných písní, čímž dochází k jejich jednoduché zaměnitelnosti. (T. W. Adorno, 30. léta 20. století, zejména o swingových skladbách)²⁴³.

I. Můžeme tento vzorec aplikovat i na současné moderní skladby?

II. Je podle tebe pseudoindividualizace i jazzová improvizace?

- Podle **Dwighta Macdonalda** je vysoká kultura kulturou, na níž každý odpovídá jako individuuum.²⁴⁴

III. Jak definuješ *vysokou* a *nízkou* kulturu?

IV. Mění se podle tebe časem vnímání toho, co je *vysoká* a *nízká* kultura?

²⁴³ Strinati 2004, str. 58

²⁴⁴ Macdonald 1962, str. 5

- Podle **Johna Fiskeho** je předností populární kultury to, že je vskutku lidová, tedy populární v původním slova smyslu - že doslova patří lidu, že závisí na moci lidu. Popularita je tu měřítkem toho, jestli příslušná podoba kultury dokáže vyhovět požadavkům trhu.²⁴⁵

V. Pakliže by sis musel/a vybrat, vnímáš slovo *popular* spíše jako to, co pochází z lidu, nebo co je mezi lidmi oblíbené?

- Jestliže kulturní komodita nebo text neobsahují zdroje, z nichž si lidé nemohou vytvořit své vlastní chápání identity sociálních vztahů kolem nich, jsou odmítnuty. Takové texty nemohou nikdy být populární. (**John Fiske**)

VI. Komentuj.

2.2 K výběru respondentů

Vzhledem k velké náročnosti projektu jsem po dohodě s vedoucí diplomové práce již před začátkem psaní ustoupila od zamýšleného dotazování tří desetičlenných skupin respondentů: aktivních hudebníků, hudebních publicistů a mladých lidí ve věku 20 - 30 let. Soustředila jsem se tak nakonec pouze na poslední jmenovanou skupinu, mladé lidi ve věku 20 - 30 let, kteří však z důvodu co nejvyšší míry relevance získaných odpovědí ještě museli splňovat jedno či více z následujících kritérií:

- aktivně provozovat hudbu
- studovat hudbu
- psát o hudbě
- mít hudbu jako celoživotní koníček, byť pouze na bázi aktivního poslechu

Vytyčením těchto kritérií jsem chtěla zaručit celkovou kvalitu vzorku a výsledných dat, tedy skutečnost, že odpovídající budou opravdu „kvalifikovaní“ lidé. Ačkoliv jsem si vědoma toho, že každý výzkum testuje jen omezený soubor hypotéz a tyto testy tedy představují jen omezenou množinu sociologicky relevantních kombinací sebraných proměnných, do maximální možné míry jsem se snažila konstrukcí vzorku a výslednými sebranými daty prezentovat problém v jeho relevantních dimenzích.²⁴⁶ Subjektivní výběr respondentů (objektivizovaný výše uvedenými kritérii) byl inspirován mou znalostí jednotlivých osob, jejich zájmů a vzdělání, a také přesvědčením, že právě tyto vybraní respondenti o problematice populární hudby přemýšlejí a přijdou se zajímavým úhlem pohledu.

Jako respondenty jsem proto zvolila tyto:

²⁴⁵ Fiske 1989, str. 2

²⁴⁶ Disman 1993, str. 175

- **Bohdan B.** (22) - student dokumentaristiky na FAMU
- **Kateřina K.** (27) - absolventka pětileté Státní konzervatoře, obor příčná flétna
- **Johana Ž.** (27) - studentka pedagogické fakulty UK, obor angličtina a hudební výchova
- **Matěj K.** (24) - student estetiky na FF UK a autor počítačových *tanečních* skladeb
- **Ondřej S.** (28) - kytarista *jazzrockové* skupiny
- **Marek D.** (28) - student Konzervatoře Jaroslava Jeřka, obor klavír a skladba
- **Jan V.** (24) - hudební publicista, editor časopisu Filter a saxofonista *ska* skupiny
- **Lukáš H.** (25) - grafik hudebního časopisu Filter a oddaný fanoušek skupiny U2
- **Jiří E.** (29) - student mediálních studií na UK FSV a hudební fanoušek
- **Adam J.** (25) - student mediálních studií na UK FSV, hudební publicista a průkopník internetové žurnalistiky u nás

2.3 Interpretace výsledků rozhovorů a srovnání s teoretickým východiskem

Také při rozhovorech s respondenty se ukázalo, že termín pop v souvislosti s hudbou (ale i jinými uměleckými směry) je velice složitě ukotvitelný a definovatelný. Někteří respondenti argumentovali tím, že dnešní doba je časem stylových „crossoverů“, tedy častého kombinování nejrůznějších hudebních žánrů, což by ještě před několika desítkami let bylo nemyslitelné. Také proto je podle nich těžké přesně uchopit a definovat tak široký termín, jako je pop. Respondent Jiří mi dokonce ještě před začátkem rozhovoru řekl: „Hudba je tak komplexní a zároveň individuální fenomén. Do ní bych vědu nepouštěl.“

2.3.1 Populární a pop

Otázka týkající se toho, co je pop a co populární, si kladla za cíl zjistit, jak mladí lidé vnímají tento termín v porovnání s teoretiky. Předpokládala jsem totiž, že doba, v níž žijeme, přinese několik „nových“ definicí a úhlů pohledů na věc. Zásadní je v této věci poznatek, že termín „pop music“, který se používá nejen v zahraničním, ale i v tuzemském tisku, neznamená (a tedy ani v kontextu této diplomové práce není) to samé, co populární hudba. Otázka, na níž respondenti odpovídali, tedy zněla:

Jak vnímáš termíny *pop* (např. *music*) a *populární*? Je mezi nimi pro tebe nějaký významový rozdíl?

2.3.1.1 Sémantické pole odpovědí

V tomto bodě mladí lidé operovali ve svých odpovědích často s termíny jako „široce oblíbené“, „žánr“, „styl“, „aspekt žánru“, „těžko definovatelný“ a nebo „nadřazený“. Téměř všichni souhlasili s tím, že populární rozhodně neznamená to samé, co pop, že je třeba mezi těmito termíny rozlišovat. Výstižně shrnuje problematiku Jan, který k oběma termínům říká: „Určitě je nevnímám na stejné významové rovině. V kontextu žánru je za pop označována konkrétní skladba, která je pro posluchače nenáročná, líbivá, má zapamatovatelný refrén. Skladba, která splňuje kritéria, která si stanovují audiovizuální média pro prezentaci hudby. Termín pop můžeme vztáhnout ale i na underground - jde o to, jak je ta či ona píseň provedená, zaranžovaná. Pop je tedy z hudebního hlediska soubor aranžérských postupů, který lze aplikovat na skoro každý hudební styl. Oproti tomu populární je to, co je oblíbené. Populární může být jak kapela v rámci undergroundu, tak i v rámci hlavního proudu. Ta slova bych rozdělil i tak, že zatímco pop již nepotřebuje žádné další vymezení, populární musí následovat určitý předmět.“

Jen menšina respondentů potom hovoří o popu jako o obecném žánru, který se pohybuje na stejné významové úrovni například s rockem.

2.3.1.2 Interpretace odpovědí

Zatímco u slova populární se téměř všichni respondenti shodli na tom, že jde o „něco, co je přijaté relativně širokou vrstvou lidí“ (Kateřina) a „co je v dané době jednoduše velmi oblíbené“ (Ondřej), pop tak jednoznačnou definici nedostal. Z rozhovorů vyšlo najevo, že mladí lidé uvažují o popu ve dvou směrech:

- buď jako obecně o žánru, stylu populární (oblíbené) hudby, jehož vymezení se posouvá časem
- a nebo jako o součásti každého hudebního stylu, tedy například i jazzu nebo vážné hudby.

S konkrétní definicí popu druhého směru přichází Matěj: „Pop je označení něčeho, co vykazuje formální znaky, co se vztahuje k formě - melodické linky, nenáročné hudební postupy. Je to generální pojem, který označuje aspekty některých hudebních stylů,“ domnívá se.

Johana i Kateřina pak míní, že pop je právě onen obecný žánr populární hudby. „Populární hudba je pro mě nadřazené slovo pro pop. Pop je potom v tomto směru na

stejně významové úrovni jako rock,“ říkají obě.

Podle Marka je slovo populární termín obecný, pop pak konkrétní hudba nebo výtvarné umění, o němž ví, že u něj nebude muset příliš přemýšlet. „Oba termíny ale vnímám naprosto odděleně,“ dodává Marek.

Adam, stejně jako Jan, míní, že aby slovo populární nabylo významu, musí mít za sebou ještě nějaký subjekt. „Od každého žánru se může udělat pop. Populární ale může být na druhé straně i to, co pop není,“ vysvětluje Adam.

Lukáš vnímá slovo pop jako hudbu s ambicemi být populární. „Pop je definice žánru, která je z části aplikovatelná na každý hudební styl,“ konstatuje.

Na tom se shodne s Janem, který ještě dodává: „V kontextu žánru je za pop označována konkrétní skladba, která je nenáročná, líbivá a má zapamatovatelný refrén. Je to skladba, která splňuje kritéria, jež si stanovují audiovizuální média,“ dotýká se Jan současné problematiky.

Jak zmiňujeme již v první kapitole této práce, tímto způsobem skladbu populárního žánru definoval i hudební teoretik a kritik Lubomír Dorůžka²⁴⁷ a tak se také o tomto termínu dočteme v části hesla encyklopedie *Wikipedia*⁴⁸. Naopak z rozhovorů vyplývá, že mladí lidé významy slov populární a pop poměrně důsledně oddělují, a tudíž se nedomnívají, že pop musí být nutně zkratka slova populární - tak, jak uvádí příručka *The concise Oxford dictionary of music*²⁴⁹.

Zkratka pop pro slovo populární v souvislosti s *music*, jak jsme již naznačili, je totiž velice ošemetný termín. Do češtiny se totiž překládá jako „populární hudba“ a běžně se používá k popisu určitých jednoduchých a líbivých melodií a postupů. Avšak pop a populární hudbu respondenti většinou pojímali jako odlišné veličiny - což dobře ilustruje šíří, v jaké mohou být tyto termíny vnímány. V kontextu této práce bychom termínu „pop music“ tedy měli přiřknout spíše než „populární hudba“ český ekvivalent „popová hudba“.

2.3.2 Pop - podřadný žánr?

Pakliže teoretici, o nichž pojednává tato diplomová práce, ve velké většině odsuzovali populární kulturu jako cosi pokleslého, jako něco, co je nutné stavět do opozice s kulturou „vysokou“ či - v užším vymezení - s vážnou hudbou, mladí respondenti jsou názoru zcela opačného. V této části se tedy budu věnovat odpovědím a reakcím na otázku:

²⁴⁷ Dorůžka 1981, str. 15

²⁴⁸ http://en.wikipedia.org/wiki/popular_music

²⁴⁹ Kennedy 2004, str. 571

- **Jak na tebe působí slovo pop?**

(Ve smyslu neutrálním, nadřazeném či podřadném).

2.3.2.1 Sémantické pole odpovědí

Respondenti nesouhlasí například s jednou z definic Franse Berrera²⁵⁰ z roku 1985, který říká, že podle normativní definice je populární hudba podřadným typem hudby. Dnes, podpoření hudebními zkušenostmi, mladí lidé ve velké většině nevnímají slovo pop jako negativní termín. S popem si spíše spojují slova jako „dobrý nebo špatný“, „spojník žánrů“, „multižánrový aspekt“. Výstižně na otázku odpovídá Kateřina: **„Působí na mě neutrálně, není to pro mě měřítko kvality. Je to samostatný žánr, ale neříká nám, jestli je sám o sobě dobrý, nebo špatný.“**

2.3.2.2 Interpretace odpovědí

Kateřinin názor: „To slovo vnímám neutrálně, není pro mě totiž měřítkem kvality. Pop může být dobrý i špatný.“ postoj mladé generace nezatížené nejen hudebními předsudky, jak jsme již řekli, shrnuje velmi dobře.

Matěj se dále domnívá, že většina lidí termín pop vnímá negativně (což jinými slovy vysvětluje Ondřej: Pro mě je to slovo neutrální, spíš cítím antipatii k nějakým jeho zástupcům). „Pop ale může být dobrý i špatný.“ souhlasí s Kateřinou Matěj.

Neutrální je slovo pop i pro Jana, který si je však vědom, že v mediálním diskurzu má tento termín spíše podřadný význam.

Neutrálně termín pop vnímá i Adam, který však dodává: „Ve svých soudech ale někdy sklouzávám i k podřadné či nadřazené definici slova.“

Podle Lukáše toto slovo sice trochu „zavání komerci“, ale on se mu nebrání. „Neberu ho negativně. Vnímejte pop jako něco, co spojuje různá kritéria žánrů.“ Jako příklad dobrého popu pak zmiňuje písničky zpěváka Robbieho Williamse, který podle jeho slov velmi obratně kombinuje prvky swingu, kytarové i taneční muziky.

Na kvalitní kombinaci žánrů v popu odkazuje i Jiří, jenž jmenuje Michaela Jacksona: „Ve svých skladbách má téměř funky basové linky. Je to právě on, kdo žánry bezvadně míchá.“

2.3.3 Rock a pop

V otázce:

- **Je pro tebe nějaký významový rozdíl mezi rockem a popem?**

jíž jsem se snažila postihnout vnímání žánrovosti, popřípadě její diverzity (o níž

²⁵⁰ http://en.wikipedia.org/wiki/Popular_music

hovořili Hill, Frith či Marsh (viz str. 13-14) se respondenti navzájem spíše doplňovali. Na čem se však většina shodla, byla skutečnost, že rock - právě kvůli definici popu jako multizánrového aspektu - do přímé opozice k popu nelze postavit.

3.3.1 *Sémantické pole odpovědí*

V tomto kontextu mladí lidé hovoří o popu jako o „dřevním žánru“, „žánru daném zvukem kytar“, „rebelstvím“ nebo „typem publika“. Pop podle respondentů, jak již ostatně vychází z předchozí odpovědi, může procházet všemi žánry, i rockem. Názory mladých lidí výstižně shrnuje Matěj:

„Vnímám je jako pojmy z odlišných kategorií. Rock je hudební i kulturní styl s dlouhými kořeny, vedle bych dal jazz či vážnou hudbu. Pop je generální pojem, který označuje aspekty některých hudebních stylů.“

2.3.3.2 *Interpretace odpovědí*

„Rock je zahráný na živé nástroje, pop je více syntetický. Oboje ale patří do oblasti populární, davem oblíbené hudby,“ domnívá se Bohdan, přičemž Lukáš dodává: „Rock je žánr definovaný kytarami, zvukem. Pop můžeme najít všude.“

Tento postřeh konkretizují Jan a Jiří, podle nichž i rock má svůj pop. „Například U2 jsou pop rocku, protože už od poloviny 80. let 20. století předkládají světu obsahově rockovou muziku snadno přístupnou formou,“ míní Jiří.

Jan dodává: „Pokud popovou formu aplikujeme na rockovou písničku, zůstává rocková, ale zároveň i popová, což se ovšem nerovná výrazu populární. Například rocková kapela System of a Down je kapela obecně populární ve smyslu oblíbená, ale není to pop. Rock je žánr, pop jen prostředky na něj aplikované.“ Podle Marka je pak rocková muzika dána hlavně obsazením „rebelství“ a „jasného názoru“.

Dá se ale vyjádřit i hudebními prvky, jako jsou ostré kytary (s čímž souhlasí kromě Bohdana i Kateřina, která rocku přisuzuje obecně práci s určitými prostředky, jako je skladba publika a jejich oblečení nebo atmosféra koncertu).

Matěj pak dodává, že rock je kulturní a hudební styl s dlouhými kořeny.

S definicí, jež vychází z představy, že před lety byl v roli popu právě rock, přichází Ondřej: „Dříve rock instituoval pop, dnes se z rocku stává spíše okrajový žánr. Neznamená to ovšem, že by populární písnička nemohla být rocková. Rock, na rozdíl od popu, je trochu přesněji vymezený styl, ačkoliv i u tohoto stylu dochází k proměně vnímání jeho hranic. V 80. letech byl pop možná disco, na počátku 21. století je to moderní soul nebo r'n'b.“

Adamovi jsou pak cizí obě ohrazení, jak rock, tak i pop: „Zastávám pojetí, že pop se dá najít v každém žánru, i v rocku. Zpětně se ovlivňují.“

Z těchto názorů je velmi jasně vidět, že mladí lidé mají poměrně jasnou představu o tom, jakým způsobem se v hudbě oba termíny ovlivňují a prolínají. Z jejich odpovědí a názorů vyplývá, že rockovou hudbu od popu jako takového nelze vydělit a postavit do opozice, na to jsou příliš propojené. Aspekt rockového „rebelství“ a „náзору“, o nichž hovořil Marek, či dlouhé kořeny (Matěj) a specifické publikum nebo atmosféra (Kateřina) nahrává sice spíše definici Davida Hilla²⁵¹, který hovoří o rocku jakožto o svébytném žánru „morálně“ popu nadřazeném, jako o žánru, který by neměl sledovat komerční zájmy. Avšak právě kvůli tomu, že podle respondentů se pop od rocku nedá zcela oddělit, nemohou mladí lidé přijmout Hillovu definici zcela. Celkově odpovídá jejich názor daleko více tomu, co říká teoretik Simon Frith.: „Realita je taková, že rock, stejně jako další populární hudba 20. století, je komerční formou hudby, hudbou produkovanou na základě komodifikace, pro zisk, distribuovanou masmédií jako masová kultura (...)“²⁵²

2.3.4 Co je oblíbené? Proces stávání se populárním

V této části se mladí lidé vyjadřovali k tezi Johna Fiskeho, který se domnívá, že: **„Předností populární kultury to, že je vskutku lidová, tedy populární v původním slova smyslu - že doslova patří lidu, že závisí na moci lidu. Popularita je tu měřítkem toho, jestli příslušná podoba kultury dokáže vyhovět požadavkům trhu.“**

Konkrétní otázka k tomuto výroku pak zněla:

- **Pakliže by sis musel/a vybrat, vnímáš slovo *popular* spíše jako to, co pochází z lidu, nebo co je mezi lidmi oblíbené?**

Respondenti také měli za úkol vyjádřit se k této Fiskeho tezi:

- **„Jestliže kulturní komodita nebo text neobsahují zdroje, z nichž si lidé nemohou vytvořit své vlastní chápání identity sociálních vztahů kolem nich, jsou odmítnuty. Takové texty nemohou nikdy být populární.“**

2.3.4.1 Sémantické pole odpovědí

Všichni respondenti se shodují na tom, že *popular* je v dnešní době to, co je mezi lidmi oblíbené. Hudba, která vychází z lidu, je podle dvou aktérů výzkumu „folklor“ či „etno“. Většinové názory mladých lidí definuje dobře Johana: **„Beru to spíš jako to, co je oblíbené. Souvisí to s historickou zkušeností. Hudba byla tvořená pro lidi, ve své době i hudba vážná. Autor tvořil - odpovídal tím na požadavky lidu.“**

²⁵¹ Hill 1986, str. 7

²⁵² Frith 2004, str. 35, vol. II

Když vážná hudba opustila kostel, byla pak psaná pro tanec, pro zábavu k tanci a poslechu - například v období klasicismu tomu tak bylo.“

U druhé teze již taková shoda mezi respondenty nepadá. Ačkoliv ve většině případů říkají, že aby se text stal populární, musí ve čtenáři „zarezonovat“, tedy že se s takovým textem musí ztotožnit, je tu ještě prostor pro další náhled - pro emoční vztah k textu a také pro vliv trhu, který se může postarat o to, aby se nějaký produkt stal populární ve smyslu oblíbený i přes původní nezáměr publika. S touto zásadní tezí přichází i Jiří: „**Bylo by to tak (jak říká Fiske), kdyby neexistovaly zájmy, které do toho vstupují. Je tu popularizace, trh, který chce, aby lidé chápali, co jim není vlastní. A je schopný toho do určité míry dosáhnout. Neexistuje spolehlivý recept, jak věci udělat populární - proč ten či onen film nebyl úspěšný, proč tahle špatná kapela zase uspěla. Roli tu určitě hraje i štěstí a dobový přesah - a to bude hrát roli i v době, až se všechny žánry znovu vyčerpají.“**

2.3.4.2 Interpretace odpovědí

Všichni respondenti vnímají diskusi teoretiků o tom, jestli se pod termínem populární kultura rozumí to, co pochází z lidu, nebo co je mezi lidmi oblíbené, spíše moderně (Jan: „V češtině slovo populární nemá konotaci „lidové“, „pocházející z lidu“, proto pro mě značí spíše to, co je mezi lidmi oblíbené.“)

Dvojaké pojetí slova popular najdeme například tehdy, srovnáme-li obsah knihy Petera Burkeho, která pojednává o pojetí populární kultury v raně moderní Evropě, s názory Johna Fiskeho, zastávce populární kultury. Mladí lidé však, jak jsme již naznačili, vnímají pod pojmem *popular* dnes již hlavně to, co je mezi lidmi oblíbené - což v rozhovorech vyjadřovali spíše jen jednoslovným či dvouslovným příklonem k dané variantě.

Pro Lukáše s Janem je „hudba, která vychází z lidu, folklor či etno“.

Marek pak zmiňuje aspekt zprostředkování obrazu určité osobnosti médií. „Například Daniel Landa, kterého mají rádi studenti gymnázia, kde učím, má sice špatné kritiky, ale přesto je úspěšný u lidí. Sám o sobě totiž říká, že je lidový.“

John Fiske se snaží čtenářům jeho knih dále vysvětlit proces stávání se jevů populárními takto: Jestliže kulturní komodita nebo text neobsahuje zdroje, z nichž si lidé nemohou vytvořit své vlastní chápání identity a sociálních vztahů kolem nich, jsou odmítnuty. Takové texty nikdy nemohou být populární.²⁵³ Jak se na tuto definici ale dívají mladí respondenti?

„Já tu vnímám ještě kulturu hlubokou, z níž cítíš emoce. I z kultury, které nerozumíš,

²⁵³ Fiske 1989, 547-8

můžeš ony emoce cítit, můžeš cítit něco, co je nezměřitelné. Ztotožnit se můžeš podle mě i s něčím, co ti není sociálně blízké, ale co je vnitřně 'pravdivé',“ říká Marek. Ondřej se domnívá, že s tím, co člověku není blízké, se obecně ztotožní jen těžko - což však nevylučuje onu blízkost emoční, o níž se sice Fiske explicitně nezmiňuje, je však ale pravděpodobné, že i tento aspekt bral v potaz.

Podle Bohdana je důležité, aby skladba v člověku „zarezonovala“. Johana zase dává příklad citace z lidových popěvek. „Mnoho klasických děl cituje lidovou hudbu. Když pak skladba obsahuje známé, lidové popěvky, lépe se v ní posluchači orientují a přijmou ji za svou.“

Matěj a Jiří připomínají aspekt, o němž se Fiske zmiňuje v rámci kulturní a finanční ekonomiky: Podle nich není možné pominout finanční aspekt věci a roli marketingu. „Funguje tu podle mého názoru zpětná vazba toho, co se nejvíc uchytí na trhu, a marketingu, který se to dále snaží vnutit masám. Člověk, který se snaží udělat něco populárního, musí brát ohledy na to, co lidé chtějí, a zároveň na to, aby naplnil všechny požadavky na formu, kterou populární dílo musí mít.“ vysvětluje Matěj.

Jiří se pak domnívá, že Fiskeho teorii by bylo možné přijmout, kdyby neexistovaly určité zájmy, které si diktuje podmínky. „Je tu popularizace a také trh, který chce, aby lidé chápali, co jim není vlastní. A je toho do určité míry schopen dosáhnout.“ říká s tím, že recept na to, jak vyrobit stoprocentně populární produkt, neexistuje. Tím vlastně potvrzuje to, co říká John Fiske²⁵⁴, a čeho jsme svědky dnes a denně: chrlení hudebních nahrávek na pupty obchodů, neboť hudební trh si není jist, jestli se jednou danou nahrávkou treťí do vkusu publika.

2.3.5 Popularizace

V rámci definice slov pop a poulární mě zajímalo, jakým způsobem vnímají mladí lidé slovo popularizace, jež má stejný slovní základ. Otázka, na níž respondenti odpovídali, zněla:

- **Co si představíš pod pojmem *popularizace*?**

2.3.5.1 Sémantické pole odpovědí

Z výzkumu vyplývá, že mladí lidé se zde dělí na dvě skupiny. První, většinová, vnímá termín popularizace jako „seznamování širší veřejnosti s něčím“. Druhá, menšinová, chápe tento termín spíše jako součást obchodního řetězce. Tak, jak pojímá termín popularizace většina, jej vnímá i Bohdan, když říká, že popularizace je: „**Snaha o úpravu něčeho do podoby, aby to bylo stravitelné pro co nejširší oblast**

²⁵⁴ Fiske 1987, str. 313

posluchačů. Je třeba na to klást mediální důraz.“

2.3.5.2 Interpretace odpovědí

Zatímco většina respondentů hovoří o popularizaci jako o procesu zpřístupnění nějakého tématu širšímu okruhu lidí (Johana: „Je to spíše součást výchovy, populární už nelze dál popularizovat“. Ondřej: „Seznámení širší veřejnosti s něčím“).

Jiří jej vnímá jako první část kupního řetězce.

Do jisté míry se k tomuto tématu podobně staví Kateřina, která říká: „V poslední době se popularizuje vážná hudba. Třeba turné tří tenorů nebo koncert Pavarottiho pro masy je i médií prezentován jako forma popularizace.“ hovoří o příkladu, který zmiňuje také John Storey. Na tomto popularizování však na rozdíl od Storeyho žáků nevidí v dnešní době nic zlého.

Matěj vnímá popularizaci, stejně jako Jiří, jako marketingovou aktivitu, děj, který se netýká díla samotného, ale světa kolem něj. „Něco jiného než popularizace je však zpopularizování.“ říká. „Zpopularizování je děj, v rámci kterého se začne například nějaký hudební styl dostávat do povědomí posluchačů třeba tak, že jej organizátoři festivalu zařadí do jeho programu. To je spíše pozitivní aspekt.“ domnívá se.

K popularizaci patří podle Jana nutně také trivializace věci, což však Jan nevnímá ani negativně, ani pozitivně. „Je to prostě jev“, konstatuje.

2.3.6 Kvalita „vysoké kultury“ mimo její „přirozené prostředí“

V souvislosti s popularizací, tedy seznamováním široké veřejnosti s něčím, je třeba zmínit také diskusi o tom, zda-li skladby tzv. vážné hudby, jejichž přirozeným prostorem jsou koncertní sály, si svou kvalitu „vysoké kultury“ udrží i tehdy, jsou-li z nichž vytrženy - tedy jsou-li například prezentovány v parku pro masy tak, jak to udělal právě třeba pěvec Pavarotti v roce 1991 nebo jsou-li třeba součástí televizní reklamy. O tomto aspektu věci hovoří teoretik James Parakilas, který tvrdí, že popularita každého hudebního díla vzroste tehdy, je-li vytrženo ze svého původního kontextu, tedy je-li přeměněn jeho původní význam.²⁵⁵ Fanoušci Pavarottiho, kteří byli znechuceni koncertováním pro masy, neboť se domnívali, že jeho zpěv je součástí vysoké, posluchačsky náročné kultury, jež není určena každému, pak měli o „svou“ kulturu strach. Báli se, že po koncertě v Hyde Parku a Pavarottiho proniknutí do hitparád s interpretací Pucciniho árie *Nessun Dorma* přišla jeho hudba (a v podstatě i oni jako fanoušci) o svou výlučnost.²⁵⁶ Respondenti tedy přemýšleli nad otázkou:

²⁵⁵ Frith 2004, str. 48, vol. III

²⁵⁶ Storey 2001, str. 7

- **Udrží se klasická hudba (například Beethovenovy kompozice) svou kvalitou „vysoké kultury“ i tehdy, když je vytržena ze svého přirozeného prostředí (například z koncertních sálů, kde ji interpretují orchestry)? Může podle tebe dojít k tomu, že se z klasické skladby (rozuměj postavené na určitých standardech) stane skladba populárního rázu?**

2.3.6.1. Sémantické pole odpovědí

V otázce výlučnosti a kvality vážné hudby použité mimo „přirozené“ prostředí se respondenti zcela neshodli, ačkoliv většina z nich se domnívá, že jen tím, že se vážná hudba stane například součástí reklamy, svou úroveň neztrácí. Většina takto odpovídajících je obhájcem tzv. „nového kontextu věci“.

Oproti nim stojí Kateřina a Jiří, kteří se domnívají, že vážnou skladbu je třeba vnímat v kontextu prostoru, pro nějž byla složena. Třetí významovou skupinu tvoří Adam, který se domnívá, že něco jako „přirozené prostředí“ vůbec neexistuje. Typická reakce na tuto problematiku v průzkumu zní následovně: **„Kvalita hudby jako takové se určitě nemění. Myslím si, že z klasické skladby může za nějakých okolností stát populární hudba ve smyslu oblíbená, nikoliv však pop.“** (Johana).

2.3.6.2 Interpretace odpovědí

„Kvalitu vysoké kultury si vážná hudba udržuje svou propracovaností struktury. Záleží pak na tom, jestli se v reklamě použije jen její kus, na popovější efekt. Jen samotným faktem, že se použije v reklamě, však svou kvalitu neztrácí,“ domnívá se Marek.

To si myslí i Johana, oproti tomu Ondřej míní:

„Každá hudba má své prostředky a je spojena s určitou kulturou a kulisami. Metalový koncert ve Smetanově síni Obecního domu by také nebyl metalový koncert,“ říká s tím, že bez radikální transformace nelze z klasické skladby skladbu populárního rázu vytvořit.“

Podle Bohdana si vážná skladba udržuje svou úroveň i mimo koncertní sály. „Skladba pop rázu se z ní může stát pouze ve spojení s pop kulturou, možná právě s reklamou nebo filmem,“ míní.

Otázkou jiného kontextu skladby se zabírají Kateřina, Adam i Jan.

Kateřina míní, že vážná hudba má již v sobě zakódovanou myšlenku autora, která předpokládá hudební koncentraci na dílo. „Jestliže je vytržena z kontextu, vše tohle ztrácí,“ domnívá se, a proto tedy mimo své přirozené prostředí svůj status vysoké kultury podle ní ztrácí. Skladba populárního rázu se z vážné skladby podle Kateřiny (a také Marka) může stát tehdy, když se k nějakému účelu použijí jen její výseky.

„Struktura klasické hudby nedovolí, aby posluchač klouzal pouze po povrchu skladby, tak, jak nám to dovoluje pop svým opakováním.“ domnívá se Kateřina.

Adam ani Jan si naopak nemyslí, že by vážná skladba ztratila svou úroveň mimo přirozené prostředí. Adam se navíc ani nedomnívá, že něco takového jako přirozené prostředí vůbec neexistuje („vyzvánění skladby z mobilního telefonu je stejně přirozené prostředí jako sál, i když jde už o jakési simulakrum“). „Nejsem toho názoru, že taková skladba je nějak horší, svou kvalitu určitě neztratí. V souvislosti s mobilem je to vlastně úplně jiná skladba.“ říká.

Jan soudí, že skutečnost vytržení klasického díla z kontextu sálu či kostela může za to, že se z něj stává úplně jiné dílo. „Nedá se říci, že by tím ztratilo na úrovni. Vždy se totiž mění jen kontext, atributy a hodnotu tomu kterému dílu předává společnost.“ tvrdí.

Z odpovědí respondentů na tuto otázku vyplývá, že kriticky se k využití skladby pro komerční účely staví zejména Kateřina.

Ostatní zdůrazňují nový kontext jako „polehčující okolnost“ - tedy až na Jiřího, který s Kateřinou v podstatě souhlasí, když říká: „Svou výlučnost si ony skladby neuchovávají. Každý hlupák dnes hraje na klavír Pro Elišku, ačkoliv ke klasice patří její perfektní provedení. Z těchto skladeb se potom stávají hity vytržené z kontextu, hity jako každá jiná populární píseň.“

2.3.7. Vliv vzdělání a prostředí na tvorbu lidského vkusu

V souvislosti s percepcí a vyhledávání hudby v dnešní době mě zajímalo také to, zda-li má na vkus člověka vliv prostředí, v němž vyrůstá, a také jeho vzdělání, jak se domníval Pierre Bourdieu²⁵⁷. Zároveň mě zajímal i názor na to, zda-li jsme i v dnešní době odsouzeni k pasivní konzumaci hudby, jak tvrdil T. W. Adorno²⁵⁸, a nebo zda-li si můžeme vybírat, jak kontrovali někteří jeho kritici. Respondentům jsem položila následující otázky:

- **Je v dnešní době posluchač odsouzen k pasivní konzumaci hudby, nebo si může vybírat?**
- **Domníváš se, že na vkus člověka má vliv prostředí, v němž vyrůstá, dosažené vzdělání a další podobné aspekty?**

2.3.7.1 Sémantické pole odpovědí

Respondenti se až na několik výjimek shodli, že v otázce vkusu má vzdělání i sociální

²⁵⁷ Bourdieu 1984, str. 5

²⁵⁸ Strinati 2004, str. 60

prostředí natolik formující vliv, že si člověk nese tyto návyky po celý život. Dva respondenti si nebyli jisti a zvažovali možnost ještě dalšího elementu, který by volbu ovlivňoval.

Respondenti se vesměs shodují i na tom, že v dnešní době si může posluchač více než kdykoliv jindy hudbu vybírat. Operují zde s termíny jako je „široká možnost volby“, „technologie“, „internet“. Často ale skloňují slova jako „zájem jednotlivce“ o onen „výběr hudby“, čímž poukazují na nutnost, aby jedince v této otázce vyvinul nějakou vlastní aktivitu, a také termín „fascinace médii“. Tím jeden respondent naráží na nepříliš kvalitní hudební dramaturgii našich rozhlasových stanic.

Typickou odpovědí na otázku: **Má prostředí, v němž vyrůstá, dosažené vzdělání a podobné aspekty vliv na vkus člověka?** byla v mém průzkumu věta: „**určitě ano**“

Na dotaz: „**Je v dnešní době posluchač odsouzen k pasivní konzumaci hudby, nebo si může vybírat?**“ pak mladí lidé často odpovídali: „**Jsme odsouzeni k pasivní konzumaci, ale zároveň si můžeme aktivně vybírat. Je to na každém jednotlivci, na jeho aktivitě, kterou vyvine. Ta možnost výběru tady ale určitě je.**“

2.3.7.2. Interpretace odpovědí

Co se odpovědi týče, například Marek na otázku vlivu prostředí a vzdělání na vkus odpovídá: „Stoprocentně. Co člověk slyší v dětství, to už v něm zůstane.“

Matěj a Johana se shodují: „Určitě ano.“

Kateřina dodává: „Nepochybně ano.“ Čím člověk něco více zná, tím více se mu zbystřují smysly, tím více objevuje a má potřebu dále hledat.“

Jen Bohdan si nebyl jist účinkem vzdělání, a Jiří si nebyl jistý celou odpovědí: „Kdyby tomu tak bylo, jak je možné, že mi z hlavy nejde naprosto průměrná melodie, kterou jsem slyšel před pár dny v rádiu? Myslím si, že to, jak mě rodiče vychovali, na formování vkusu nestačí. Hudba je na to moc specifický žánr.“ zamýšlí se.

Pakliže názory mladých lidí v otázce možnosti výběru či odsouzení k pasivnímu poslechu podle Adorna srovnáme s teoretickými kritiky, zjistíme, že hlavním rozdílem v argumentaci „tehdy a dnes“ je skutečnost rozvoje technologií, které dnes dávají posluchači téměř neomezenou možnost výběru. Jejich rozmach však nahrává i druhé straně - o to více jsme totiž zaplaveni nekvalitní produkcí, z níž je třeba pečlivě volit. „Vybírat si můžeš, ovšem mediální masáž je dnes daleko větší než dříve. Ovšem nabídka pro lidi, kteří se v hudbě příliš neorientují, je omezená,“ říká Marek.

Lukáš ze jako největší problém vidí právě nezájem publika, o němž jsme hovořili jako o limitujícím faktoru: „Lidé si vybírat mohou, ale musí mít zájem, což je podle mě v Čechách největší problém. Lidé mají své zájmy, hudba je moc nezajímá.“

Téměř doslova s tím souhlasí Jan, když komentuje: „Možnost výběru se zvýšila také s rozvojem hudebních stylů. Otázkou ale je, jestli si konzument vybírat chce.“

To si částečně myslí i Bohdan. Podle něj je sice člověk odsouzen k pasivní konzumaci, ale pakliže se dostane na cesty, které ho mohou dovést dál, a vyvine na nich aktivitu posunout se, vybrat si může. „Funguje tady fascinace médii. Kdyby rádia hrála třeba písničky skupiny Coldplay, určitě by si posluchači zvykli.“ naráží Bohdan na omezený a mnohdy nepřiliš kvalitní a opakující se repertoár tuzemských rozhlasových stanic.

2.3.8 Kých v pojetí respondentů

Ačkoliv se v této diplomové práci terminologickým vymezením slova kých přímo nezabývám, v kontextu tématu mě zajímalo, co tento termín pro mladé lidi znamená. Odpovídali proto také na otázku (byť se při ní někdy opravdu dlouze zamýšleli, než si uvědomili, zda slovo kých vůbec mají ve svém slovníku):

- **Co v hudbě považuješ za kých?**

2.3.8.1 Sémantické pole odpovědí

Při definici tohoto slova zněly z úst respondentů slova jako „účelnost“, „hra na něco“, „líbivost“, „efekt“, „pudy“, „kalkul“, ale i „eticky neutrální“. Spojovali jej také s písněmi Michaela Jacksona. Slovo kých za všechn definoval Bohdan, který řekl: **„Kých je něco, co se mi intelektuálně hnusí, ale emocionálně mě dostává. Je to třeba písnička Heal The World od Michaela Jacksona.“**

2.3.8.2 Interpretace odpovědí

Ti, kteří toto slovo využívají (Jirí se mu brání, protože podle něj vkus lidstva, který ve většině případů nedostatky v hudbě nepozná a jsou mu zcela jedno, nekazí), jej - jak jsme již naznačili - vždy zmiňovali v souvislosti s „účelností“ (Kateřina), „hrou na něco“ (Johana), „líbivostí“ (Lukáš), „prostředky k dosažení chtěného efektu“ (Jan). Podle Ondřeje jsou kých „kondenzované, chytře použité emoce“.

Matějovi, který za kých považuje například skupinu Maxim Turbulence a jejich pojetí hudby, se domnívá, že „dělat kých je ztráta času,“ i když chápe, že „jsou v tom velký peníze a že je stravitelný pro velkou část populace“. Kých sám o sobě je ale pro něj eticky neutrální.

Pro Marka je kých hudba skladatele Vangelise, o níž říká: „Je to to nejpompéznější, co člověk ale slyšel tisíckrát. Je to hudba, která jde po pudech.“

Přístup všech pak shrnul Bohdan, který říká: „Kých je něco, co se mi intelektuálně

hnusí, ale emocionálně mě dostává. Je to třeba písnička Heal The World od Michaela Jacksona.“

2.3.9 Michael Jackson, Madonna a jejich úspěch

Jméno Michela Jacksona a také zpěvačky Madonny bývá ostatně v oblasti populární kultury zmiňováno velmi často, a ne vždy lichotově (viz Douglas Kellner²⁵⁹). V této souvislosti mě proto zajímalo, jak z vlastní posluchačské zkušenosti hodnotí jejich pěvecké a manažerské kvality mladí lidé zajímající se o hudbu. Tedy ti lidé, kteří měli v kontextu doby možnost srovnat jejich umělecké výkony s řadou dalších hvězd a hvězdiček. Respondentům jsem položila tuto otázku:

- **Madonna a Michael Jackson. Jsou podle tebe lepšími umělci, nebo manažery? Za co podle tebe vděčí své slávě?**

2.3.9.1 Sémantické pole odpovědí

Respondenti tohoto průzkumu zde na základě vlastní posluchačské zkušenosti pracují s termíny jako „skvělý muzikant“, „kvalitní umělec“, „in“, „trend“, „proud“, „uměle vytvořená hvězda“, „vizuální prezentace“, „manažerka“ a „sexuální explicita“. Ony pozitivní termíny se pak většinou váží k Michaleovi Jacksonovi, jeho hudbě, hlasu a výrazu. Madonnu mladí lidé buď tolik nesledují, nebo jim naopak připadá jako žena, která předběhla dobu v tom, že udávala trendy – a svůj styl si dokázala udržet dodnes. Za všechny v této otázce hovoří Jan:

„Madonna je interpretka, zpěvačka po technické stránce věci nepříliš dobrá, která vděčí slávě za to, že má kolem sebe dobré manažery, sama možná dobrou manažerkou je. Ke slávě jí pomohlo také to, že byla v počátcích své kariéry sexuálně explicitní a na tom si udělal jméno. Michael Jackson však není jen interpret, ale autor hudby, která byla z dnešního pohledu na svou dobu inovativní a kvalitní. Taky když přihlídneme k událostem kolem jeho osoby z poslední doby, zjistíme, že je lepší zpěvák než manažer... Úspěšný je částečně proto, že když byl malý, zpíval se skupinou The Jackson Five. To, co úspěch Madonny a Michaela Jacksona spojuje, je především vizuální prezentace jejich hudby, kterou na sebe dokázali strhnout pozornost.“

2.3.9.2 Interpretace odpovědí

Z výzkumu vyplývá, že názory teoretiků populární kultury jsou vzhledem k současné hudební situaci a množství interpretů, kteří se na hudební scéně pokoušejí prorazit,

²⁵⁹ McGuigan 1997a, str. 34

trochu rigidní a zastaralé. Čas totiž ukazuje, koho písně přetrvaly a jaké interpretu mají po letech rádi i hudební „fajnšmekři“.

Respondenti výzkumu se z velké většiny domnívají, že Michael Jackson je „skvělý muzikant“ (Adam. Jan), „kvalitní umělec“ (Ondřej) „umělec se skvělým hlasem, jehož invence a um jsou mimořádné“ (Kateřina) a že oplývá talentem. Což, jak jsme již zmínili, vyvrací názory některých teoretiků - například citovaného Douglase Kellnera - kteří naopak tvrdí, že ani on, ani Madonna nejsou nijak výjimeční umělci s výjimečnými hlasy, a že svého úspěchu dosáhli především díky promyšlenému managementu.

„Ze všeho nejvíce jsou to umělci. To, že navíc kalkulují s tím, co dělají, že vychytávají věci, které jsou „in“ nebo že se snaží předběhnout onen „in“ proud, mi nepřipadá špatný,“ míní stejně jako většina ostatních mladých lidí Matěj.

„Nejsou to uměle vytvořené hvězdy z producentských dílen. Oba jsou talentovaní, a to je také důvod, proč jsou slavní,“ dodává Lukáš.

Podle Kateřiny Madonna pochopila, že jde o to, trefit se do vkusu posluchačů, a úspěšně se opakovala. „Z tohoto směru se Jackson tolik nechytíl, ale z hlediska uměleckého je pro mě úplně jiná třída. Oslovilo mě hlavně jeho frázování a práce s hlasem,“ vypočítává.

„Madonna vytěžila maximum z toho, co umí, Jackson je výjimečná osobnost,“ domnívá se Jiří.

Také Jan souhlasí s tím, že Michael Jackson je skvělý muzikant - interpret i autor hudby. U Madonny však vyzdvihuje rys, který ji ke slávě pomohl zřejmě nejvíce: „Ona je nepříliš dobrá interpretka, které pomohli hlavně manažeři a její sexuální explicitnost na začátku kariéry,“ popisuje aspekty, o nichž - kromě jejich dobrých manažerských schopnostech - hovoří i ostatní mladí lidé. Částečně tak dávají zapravdu tomu, co o Madonně píše John Fiske. „To, co úspěch Madonny a Jacksona spojuje, je především vizuální prezentace jejich hudby, kterou na sebe dokázali strhnout pozornost,“ shrnuje.

2.3.10 Vysoká a nízká kultura

Důležitou součástí této práce je i kniha Dwighta Macdonalda *Against the American grain*, která se například o rock 'n' rollu zmiňuje jako o nízké kultuře (maskultu) - tedy jako o kultuře, která není určená elitám, která je v jistém smyslu podřadná. Ve výzkumu jsem proto dala prostor i tezi a vyplývajícím otázkám:

- **Podle Dwighta Macdonalda je vysoká kultura kulturou, na níž každý odpovídá jako individuuum.**

- **Jak definuješ vysokou a nízkou kulturu?**
- **Mění se podle tebe časem vnímání toho, co je vysoká a nízká kultura?**

2.3.10.1 Sémantické pole opovědí

Mladí lidé v tomto kontextu používali často spojení jako „dobře neztotožňuji“. „není funkční“, „otázka míry“ či „líbí - nelíbí“. Tyto termíny jinými slovy popisovaly, jak se respondenti k takovému elitistnímu pojetí problematiky staví: není jim vlastní. Za všechny se k této věci vyjadřuje Bohdan:

„Termíny vysoká a nízká kultura jsem si sice pro sebe definoval, ale - když mám být upřímný - buď se mi něco líbí a pracuje to se mnou, nebo nelíbí a nepracuje. A v tu chvíli je mi jedno, jestli se jedná o vysokou, nebo nízkou kulturu.“

V otázce vnímání proměny toho, co je považováno za vysokou a nízkou kulturu, říká většina mladých lidí: Osobní i historický čas zde určitě hraje roli a pojetí toho, co je vysoká a co nízká kultura, se mění.

Kateřina, zástupkyně druhé skupiny, se na druhé straně domnívá, že to, co jednou bylo vysokou kulturou, jí už zůstává. „Tedy alespoň co se vážné hudby týče,“ konkretizuje.

S Kateřinou souhlasí Marek, který pracuje hlavně s termínem „vklad ze sebe“.

Při uvažování o této problematice respondenti užívali dále také slov jako „emoce“, „posunutí senzitivity“, „třibení názorů“ a „otázka funkce“.

2.3.10.2 Interpretace odpovědí

Již jsme naznačili, že mladí lidé se s rozdělením na vysokou a nízkou kulturu ztotožňují jen velmi špatně. Chápu sice, jaké cíle tímto rozdělením autor Dwight Macdonald sleduje, sami se však s tímto termínem „dobře neztotožní“ (Kateřina), „nezdá se jim „funkční“ (Ondřej), je podle nich „velice individuální záležitost“ (Marek) či je „otázkou míry“ (Jiří).

Téměř všichni se shodují v tom, že oni umění posuzují měřítkem „líbí - nelíbí“ (Lukáš), přičemž důvěřují svému vlastnímu vkusu a citu pro to, co by mohlo být dobré (Adam).

Zároveň se domnívají, že „každá hranice je dnes napadnutelná“ (Jiří).

Bohdan naráží i na jistou strnulost těchto termínů v dnešní době, kdy dostávají prostor - a jsou tedy vítány - nejrůznější stylové fúze a experimenty: „Termíny vysoká a nízká kultura jsem si sice pro sebe definoval, ale když mám být upřímný, buď se mi něco líbí a pracuje to se mnou, nebo nelíbí a nepracuje. A v tu chvíli je mi jedno, jestli se jedná o vysokou, nebo nízkou kulturu,“ dodává. „Samozřejmě, na to, o čem

Macdonald hovoří jako o vysoké kultuře, je třeba být intelektuálně vybavený a soustředěný, nízká kultura je oproti tomu narychlo usmažený produkt, který se připravuje pro rychlé ukojení hladu.“ pokračuje s tím, že i nízká kultura se může stát vysokou tehdy, změní-li se kontext. Jako příklad udává konceptuální umění, jež je dnes považováno za poměrně vysoké a sofistikované umění. „Je to umění na ideové a myšlenkové úrovni a jde o to, jak ho obhájíš.“

Matěj taktéž rozdělení na vysokou a nízkou kulturu akceptuje, avšak i pro něj je to záležitost velice individuální. „Každý má jiný názor na to, co je kvalitní.“ říká. I podle něj se to, co je považováno za nízkou a vysokou kulturu, časem mění. „Je to propojené i se vzděláním, člověku se totiž posunuje hranice únosnosti, senzitivity. Tohle se se u každého tříbí v rámci desetiletí a také podle toho, co je zrovna 'in'. Rozhodně bych ale nevztahoval kvalitu jen k vysoké kultuře. Napadá mě třeba Krvavý román od Váchala, který obhajuje pokleslost nízkého žánru. Roli tu hraje spíš otázka funkce, kterou má to či ono dílo plnit.“ domnívá se.

Marek jako jeden z mála respondentů bez „identifikačních“ problémů určil, že vysoká kultura klade na posluchače vysoké nároky, zatímco nízká kultura je „o tom, aby se stihlo co nejvíc věcí“. Od ostatních respondentů se však odlišuje tvrzením, že pro něj se pojetí toho, co se považuje za vysokou a co za nízkou kulturu, příliš nemění. „Vysoká kultura je pro mě definovaná spíš tím, co do díla člověk ze sebe vloží. I v tom, co druhý považuje za nízkou kulturu nebo co samo o sobě nízké je, může být velký vklad.“ představuje svůj úhel pohledu, který je obecně založený spíše na vnitřní emoční síle hudby či umění, než na přesném funkčním rozdělení.

I podle Kateřiny zůstává vysoká kultura vysokou kulturou po celou dobu - tedy alespoň co se vážné hudby týče. „Vážná hudba bývala spojena s duchovní oblastí, kladla nároky na práci duše, a domnívám se, že tak to zůstalo.“

Johanka, která říká, že pojmy nízká a vysoká kultura si pro sebe nikdy nedefinovala, však konstatuje, že tyto termíny zná z dějin hudby. Na základě toho se domnívá, že to, co bývalo nízkou kulturou, dnes může být vysokou - jako příklad udává vymezení pojmu komedie.

Příklad divadla jako takového udává i Jan.

V této otázce se velmi jasně ukázalo, že mladí lidé v rámci hudby (a ani umění jako takového) rozhodně nepreferují striktní dělení na skupiny. Podle nich je vše otázkou individuálního vkusu a jakákoliv role rozhoďčího je zde velice diskutabilní. Mladí lidé tak zde opět poukazují na dnešní dobu, v níž funguje ideový posun: to, co by dříve bylo považováno za esteticky či ideově nepřijatelné, se dnes bez problémů zařazuje do kontextu postmoderní doby a je tak také přijímáno.

2.3.11 Adorno po sedmdesáti letech

Jedním z klíčových kritiků populární kultury byl také německý kritik Theodor Wiesengrund Adorno. Jeho teze o pseudoindividualizaci a standardizaci působily ve své době velmi kontroverzně. Jak se k názorům na moderní hudbu 30. a 40. let 20. století, její mediální prezentaci a tzv. „komodifikaci“ dívají mladí lidé s odstupem času? Dokáží se s Adornovými myšlenkami ztotožnit, nebo je odmítají? Abych zjistila odpovědi, předložila jsem respondentům následující tezi a z ní vyplývající otázky:

- **Standardizace v hudbě definuje způsob, jakým kulturní průmysl vytlačuje z hudby, jíž vyrábí, jakýkoliv prvek originality, autenticity nebo intelektuálního stimulu. Pseudoindividualizace je založena na možnosti bezproblémové výpůjčky jednotlivých částí populárních písní a jejich zasazení do jiných písní, čímž dochází k jejich jednoduché zaměnitelnosti. (T. W. Adorno, 30. léta 20. století, zejména o swingových skladbách).**
- **Můžeme tento vzorec aplikovat i na současné moderní skladby? Je podle tebe pseudoindividualizace i jazzová improvizace?**

2.3.11.1 Sémantické pole odpovědí

Mladí respondenti, kteří s Adornovou tezí spíše souhlasili, pracovali v rámci svých odpovědí v kontextu současné populární hudby s termíny jako „lehce vysledovatelná standardizace“, „zaměnitelnost“, jiné „aranže“ a zásah „producenta“. Druhá skupina odpovídajících, která se však v některých významových bodech střetávala s první, pak říká, že v některých žánrech je standardizace dokonce „žádaná“, a že v dnešní době se dá s dobrým výsledkem míchat vlastně „cokoliv“, neboť doba přeje „fúzi“. Se zajímavým poznatkem v této kategorii přichází Jan, který poukazuje na zrádnost standardizace směrem k zamýšlené autenticitě:

„V tomto ohledu je zajímavé, že na přímých hudebních citacích použitých v jiném kontextu - samplech - byl ve svých začátcích postaven dnes dominantní světový žánr hlavního proudu, tedy hiphop. Standardizační postupy kulturního průmyslu tedy daly základ původně alternativnímu žánru, který byl z hlediska výpovědi založen právě na autenticitě a originalitě.“

V otázce jazzové improvizace jako pseudoindividualizace se mladí lidé opět dělí na dvě skupiny. První, početnější, dobře vystihuje Kateřina, když říká: **„Jazzová improvizace není na výpůjčce založená, i když se tam objevuje. Je prostředkem, avšak ne účelem.“** Tato skupina během přemýšlení o jazzové improvizaci používala slova jako „prostředek, ne však účel“, „dílo okamžiku“ či „výroba pro lidi“. I Jiří, zástupce druhé skupiny, která o jazzové improvizaci jako o originální hudbě

pochybuje, připuští, že „každá improvizace je v jazzovém diskursu považována za dílo.“ Ondřej, který jazz srovnává v kontextu Adornových myšlenek k více standardizovanému blues, pak pracuje se slovy jako „lick“, „pattern“ nebo „vzorce a fráze“.

2.3.11.2 Interpretace odpovědi

Z výzkumu vyplývá, že daleko smířlivěji než k tezím Dwighta Macdonalda se respondenti staví k téměř 70. let starým myšlenkám T. W. Adorna. Jeho teorii pseudoindividualizace a standardizace, která se týkala hlavně tehdejších nových, swingových skladeb, by aplikovali i na dnešní populární písně. „V dnešní době je standardizace lehce vysledovatelná. Příkladem je britská kytarová scéna, ta člověku dnes splývá. Je to podle mě důsledek fungování hudebního průmyslu, kdy si lidé, kteří se v něm pohybují, potřebují popsat trh a vyrobit podle jeho nabídky a poptávky další hudební produkty,“ říká Kateřina.

Také Bohdan míní, že všechny populární písně jsou veskrze stejné. „Jediné, co je odlišuje, je obal kolem, aranže, zpěv nebo producent.“

Lukáš se domnívá, že Adornova teze se dá obecně aplikovat na skladby, které jsou tvořené zvenku, uměle. Poukazuje tak na časté zásahy producentů a manažerů do skladby, a to právě proto, aby výsledný produkt zněl jako mnoho dalších, které již uspěly.

Adam, jenž ve svých soudech dává často prostor fenoménu současné doby jako prostoru pro nejrůznější fúze, říká: „Adornovu tezi bych dnes neaplikoval na žádnou hudbu. Cokoliv jde totiž vypůjčit a přenést na jinou písničku, akorát dnes se to děje v postmoderním slova smyslu - jde doslova o záměnu. Tehdy ta kritika byla možná oprávněná, ale v dnešní době technologií se mi už tak nezdá... Dnes se míchá klasika s taneční hudbou a nikomu to nevadí, ba naopak, má to svoje kouzlo. Ta skladba se tím totiž dává do jiného kontextu. A tento nový kontext je dobrý intelektuální stimul,“ míní.

S jasným názorem přichází Matěj, který se odvolává na hudební styly, kde je standardizace dokonce žádaná a na kvalitě skladby tak určitě neubírá. „Jako příklad bych uvedl taneční styly techno, drum´n´base nebo jungle, kde jsou beats dané. Chápu ale, že prvky, které jsou pevně ukotvené v jednom stylu, mohou být jinde nechtěné. Na druhou stranu, když víš, co je v jednom stylu standardní, můžeš o to obohatit jiný styl. Například David Bowie tenhle posun používá velmi často, skládá pak takové koláže.“ vysvětluje Matěj.

Se konkrétním příkladem přichází i Jan: „V tomto ohledu je zajímavé, že na přímých

hudebních citacích použitých v jiném kontextu - samplech - byl ve svých začátcích postaven dnes dominantní světový žánr hlavního proudu, tedy hiphop. Standardizační postupy kulturního průmyslu tedy daly základ původně alternativnímu žánru, který byl z hlediska výpovědi založen právě na autenticitě a originalitě.“ říká.

S čím pak většina mladých lidí určitě nesouhlasí, je Adornovo obvinění jazzové improvizace z pseudoindividualizace.

„Jazzová improvizace není na výpůjčce založená, i když se tam objevuje. Je prostředkem, avšak ne účelem,“ komentuje Kateřina, s níž souhlasí i Lukáš.

Také Marek je podobného názoru, když říká: „V improvizaci nejde o produkt. Když v rámci něčeho improvizuješ, vyrábíš to pro lidi na místě, neděláš z toho věc na prodej. Myslím si, že v momentě je ospravedlnitelné mnoho. A každý vnímavý posluchač pozná, jestli z tebe jde jiskra. To ale nezáleží na tónech,“ odvolává se na vnitřní sílu a „pravdivost“ muzikanta, který zrovna tu či onu jazzovou skladbu přednáší.

Daleko více než při jazzování je podle Ondřeje standardizace patrná při hraní blues, které má dané jednotlivé vzorce a fráze, jež například kytarista může v rámci dané skladby zahrát. „Existují figury, licky či patterns, které jsou všeobecně známé. A skládá-li hráč svá sóla pouze z těchto patternů, pak to nelze považovat za něco opravdového. Je to hodně slyšitelné třeba v elektrickém blues, tam jsou ty licky už dávno hotové a dané.“ vysvětluje.

I Jiří připouští, že improvizace by v jistém smyslu za pseudoindividualizaci mohla být považována. „Ale tady přeci nejde o vypůjčování,“ argumentuje, „Každá improvizace je v jazzovém diskursu považována za dílo.“

2.3.12 Východisko

Z názorů respondentů, mladých lidí ve věku 20 - 30, na popkulturní tematiku (a na problematiku popu a populární hudby) vyplývá hned několik zajímavých informací. Nejdůležitějším aspektem zde je, že tito mladí lidé nepřemýšlejí o tak komplikovaném problému, jako je oblast populární kultury, v intencích uzavřeného oboru, na nějž se jednotně dají aplikovat vědecké postupy. Brání se jakémukoliv rozdělení do „škatulek“, vnímají věci v širším kontextu. Jsou si vědomi doby, v níž žijí, doby, která vychází vstříc míchání žánrů a emocionálnímu vyjádření více, než pevně dané formě. Zároveň si však uvědomují, že teze a vymezení, s nimiž pracoval zejména T. W. Adorno, mohly být ve své době funkční.

Častým argumentem respondentů byla v této oblasti odpověď: „To je velmi individuální“. Na rozdíl od striktních kulturních teoretiků - a v tom vidím největší

rozdíl a zároveň přínos - si mladí lidé uvědomují, že posuzování populární kultury je do veliké míry otázkou osobního vkusu, vzdělání a postojů. Zároveň ale neztracují ani ty názory či kulturu, o nichž vědí (nebo cítí), že nepatří mezi „nejvyšší“. I v té „nižší“ kultuře totiž podle nich může být vnitřní síla.

IV. Závěr

Účelem této práce bylo zjistit, jak o termínech pop a populární - a to zejména v souvislosti s hudbou - uvažovali teoretici populární kultury. Již úvodní kapitola této práce, která pojednává o obecném vymezení termínů, jejich historickém zařazení a vědeckém uchopení, ale naznačuje, že tento úkol nebyl úplně nejjednodušší. Většina autorů se totiž již předem - více či méně vědomě - nechává ovlivnit složitou ukotvitelností tohoto slova. Ve svých knihách tak teoretici pracovali s termíny populární a pop spíše jako se slovy, jejichž význam vyplývá spíše z textu než z jasných definic, opisovali jejich význam a odkazovali na již existující příklady (které v té oblasti považovali za dostatečně známé, *populární* pro všechny čtenáře).

Proto se jako klíčová ukázala koncentrace na čtyři konkrétní teoretiky populární kultury, s nimiž jsme počítali již při rozmyšlení osnovy práce: Johna Storeyho, Theodora W. Adorna, Dwighta Macdonalda a Johna Fiskeho. Každý z autorů má totiž na problematiku trochu odlišný názor a každý tak pomohl k poskládání náhledu na problematiku populární kultury jiným úhlem pohledu. Výše jmenovaní autoři pojímají populární kulturu (hudbu) nejen v souvislosti s dobou, v níž žili (žijí), ale také v souvislosti s politickým přesvědčením, intelektem či na základě již dostupných teoretických i praktických poznatků.

Neomarkista Adorno považuje populární skladby své doby, tedy zejména swing a jazz, nejen za hudbu založenou na „obyčejném“ opakování a výpůjčce vzorců, ale hlavně za hudbu, jež ztrácí svou podstatu tím, že je distribuována médii a prodávána kapitalistickou společností za účelem zisku. Na rozdíl od komplexnosti vážné hudby, jejíž struktura je pevná a nezaměnitelná, považuje Adorno hudbu populární - tedy tu, která je distribuována médii - za méněcennou. I další levicový intelektuál, Američan Dwight Macdonald, se k hudbě jako je například rock'n'roll nestaví příliš pozitivně. Jeho elitistický přístup ji staví do světla hudby pro masy, tzv. maskult. Maskult je v jeho pojetí opakem vysoké kultury, kultury elit. V jeho pojetí však figuruje ještě daleko pokleslejší žánr, a tím je „napodobenina“ kultury elit, tzv. midkult. V porovnání s Adornem je však Macdonald shovívavější, když říká: „Nechme elitám jejich vysokou kulturu a masám jejich maskult. Ale nezanášejme tyto dva typy midkultem“. Nejsmířlivější je k populární kultuře, resp. hudbě, žijící autor - John Fiske. Ten považuje populární kulturu za součást života každého člověka, a popisuje mechanismy, jimiž se z jakéhokoliv produktu může stát produkt populární. Je si přitom plně vědom vlivů konce 20. století, kdy jeho teorie vznikaly, a počítá s rolí médií jako neoddělitelným pomocníkem při distribuci toho, co Adorno i Macdonald

považovali za jakýsi „kulturní odpad“. John Storey se pak snaží sumarizovat dostupné poznatky o populární kultuře a nabízí spíše komplexní náhled na věc, než aby sám přicházel se zásadními významotvornými teoriemi. Platí však, že i on, stejně jako Fiske, akceptuje populární kulturu jako plnohodnotný fenomén moderní doby.

Příklady přístupů výše jmenovaných autorů jsou jen zrnky v hromadě písku; tato práce si ostatně nekladla za cíl nezpochybnitelně definovat, co to vlastně populární kultura a populární hudba je. Domnívám se však, že sumarizací jednotlivých teorií, náhledů a poznatků se alespoň podařilo nastínit, jak teoretici s termínem populární a pop během doby pracovali.

Výsledkem této práce je tak hlavně poznání, že vymezení pojmu pop a populární se sice může v kontextu s kulturou, resp. hudbou, opírat o nějaké obecně akceptovatelné kořeny, například o etymologii slova, avšak jeho podstatou je individuální vnímání a individuální zkušenost.

To ostatně potvrzují i respondenti výzkumu v teoretické části této diplomové práce. Termín populární sice definovali poměrně lehce, u slova pop si ale již tak jisti nebyli. Populární totiž podle nich může být i to, co není pop, a pop vnímají buď jako samostatný žánr, a nebo jako aspekt všech hudebních žánrů - a to včetně vážné hudby. Názory mladých lidí, kteří se zúčastnili rozhovorů, nejsou v žádném případě elitistické. Při odpovědích zvažovali všechna pro a proti, často skloňovali slova jako „kontext“, „emoce“, „líbí“ a „nelíbí“ - tedy ta slova, která odkazují k individuálnímu pojetí problematiky. Z jejich reakcí vyplývá, že nejbližší je jim Fiskeho „benevolentní“ pojetí populární kultury, které bere v úvahu aspekty moderní doby. Souhlasně se ale respondenti stavěli i k Adornově teorii o jednoduché záměně částí populárních písní (avšak naopak nesouhlasili například s tím, že jazzová improvizace je forma pseudoindividualizace.) Z jejich názorů jasně vyplývá, že striktní a jednoznačný soud týkající se slov pop a populární si nedovolí vyřknout ani tehdy, když si vnitřně ujasní a racionalizují poznatky, které by je k onomu soudu mohly dovést.

Spíše než konkrétní a jednoznačný výsledek se tedy tato práce snaží přinést syntézu poznatků. Chce představit pop a populární kulturu ve společenském kontextu a poukázat na to, že populární hudba a pop jsou stále - a o to více v době technologií - velice specifická oblast, již nelze pojmut v několika jasných, striktně vymezených definicích. Je totiž třeba nechat zde prostor individuálnímu vnímání, tomu vnímání, které je ovlivněno celou řadou aspektů a které se u člověka formuje po velkou část života.

Summary

This dissertation named *The Definition of „Popular“ as Conceived by Theoreticians and Consumers of Popular Culture (On the example of the Use of the Terms „Popular Music“ and „Pop“)* aims to present the ideas of four theoreticians of popular culture - John Storey, Theodor W. Adorno, Dwight Macdonald and John Fiske - in order to define what do the terms „popular“ and „pop“ mean, mainly in the context with music. As it has shown, the definition of what pop and popular might be is not as easy and unambiguous. The conception of these terms differ from one theoretician to another as they conceive it from different point of view. This point of view might be influenced by their political orientation, period of their lifetime and experience.

It is quite interesting to watch how many theoreticians - not only those mentioned above - use the terms pop and popular without any previous clear definition. This definition is then built and reconsidered during the act of discussing the topic.

To the most irreconcilable theoreticians to popular culture belongs Theodor W. Adorno who thought about popular music as about an inferior type of culture which is commodified for the financial purposes of the dominant ideology. Adorno condemned popular music as standardized and pseudoindividualized, which is a total opposite to his only favourite classical music.

Not only Adorno was skeptic about popular culture. It was also Dwight Macdonald, a left-wing intellectual, who wrote a book describing a distinction between masscult, midcult and high culture. In his definition, popular music is also considered as inferior, as a part of masscult (which is not as bad as midcult).

In the third definition, popular culture is considered as an inseparable part of everyday life. John Fiske's theory is based on knowledge that the meaning of every text is being constructed not until the reader makes his own meaning out of it. To achieve popularity, the meaning must be compatible to reader's social experience.

John Storey, the fourth theoretician, summarises the theories, which are gathered around the term popular and pop and puts them into the right context.

In the second part of this dissertation, I make interviews with ten young people aged 20 - 30, with a relation to music. I ask them questions which are inspired by theoreticians's opinion and thesis claimed in the first part of this work. It has shown up that young people are more open to discuss the terms pop and popular as well as they are convinced of the coverage of the realm of both pop and popular. They understand it is not possible to define popular texts without any wider discussion.

Young people understand a term popular as something what people generally like. On

the other hand, in their conception pop is not an abbreviation of popular but a multigenre aspect.

They all emphasize it is essential to realize that understanding popular is a highly individual issue that changes during the lifetime with new experience, education gained and with other social context.

Seznam použité literatury:

- Adorno, Theodor W.:* Essays on music, ed. Richard Leppert. University of California Press 2002, London
- Adorno, Theodor W.:* The culture industry. Routledge 1991, London
- Barker, Chris:* The sage dictionary of cultural studies. Sage Publications 2004, London
- Bjorkegren, Dag.* The culture business - management strategie for the arts-related business. Routledge 1996, London
- Bourdieu, Pierre:* Distinction: A social critique of the judgment of taste. Harvard University Press 1984, Harvard
- Burke, Peter:* Popular culture in early modern Europe. Scolat Press 1994, Aldershot
- Clarke, Donald:* The penguin encyclopedia of popular music, Viking 1989, London
- Disman, Miroslav:* Jak se vyrábí sociologická znalost - příručka pro uživatele. Karolinum 1993, Praha
- Doružka, Lubomír:* Panoráma populární hudby 1918/1978 aneb Nevšední písničkáři všedních dní. Mladá fronta 1981, Praha
- Herzfeld, Friedrich:* Muzica Nova. Mladá fronta 1966, Praha
- Hesmondhalgh, David; Negus, Keith:* Popular music studies. Arnold 2002, London
- Hill, David:* Designer boys and material girls. Manufacturing the '80s pop dream. Blanford Press 1986, Poole
- Honnet, Klaus:* Pop-art. Slovart 2004, Praha
- Horyna, B., Štěpán, J., Blecha, I. A Šaradín, P.:* Filosofický slovník. Olomouc 2002, Olomouc.
- Fiske, John:* Television culture. Routledge 1987, London
- Fiske, John:* Reading the popular. Unwin Hyman 1989, Boston
- Fiske, John:* Understanding popular culture: Unwin Hyman 1989a, Boston
- Frith, Simon:* Popular music - critical concepts in media and cultural studies. Vol. III - popular music analysis. Routledge 2004, London
- Frith, Simon:* Popular music - critical concepts in media and cultural studies. Vol. IV - music and identity. Routledge 2004, London
- Gendron, Bernard:* Studies in entertainment: Critical approaches to mass culture. Indiana University Press 1986, Bloomington
- Jay, Martin:* The dialectical imagination: History of the Frankfurt School and the Institute of social research 1923 - 1950. Heinemann 1973, London
- Kennedy, Michael:* The concise Oxford dictionary of music, Oxford University Press 2004, Oxford

Longhurst, Brian: Popular music and society. Polity press 1995, Cambridge

Mamuel, Peter: Popular music of the non - western world: An introductory survey. Oxford University Press 1988, Oxford

Marcus, Greil: Mystery train. Faber and Faber 2000, London

Marsh, Dave: The Bruce Springsteen story. Omnibus Press 1981, London

Macdonald, Dwight: Against the American grain. Vintage Books 1962, New York

McGuigan, Jim: Cultural methodologies. Sage 1997a, London

McGuigan, Jim; Gray, Ann: Studying culture. Oxford University Press 1997, Oxford

McQuail, Denis: Úvod do studia masové komunikace. Portál 1999, Praha

Middleton, Richard: Studying popular music. Open University Press 1990, Buckingham

Negus, Keith: Popular music in theory: An introduction. University Press of New England 1996, Hanover

Reifová, Irena: Slovník mediální komunikace. Portál 2004, Praha

Rejman, Ladislav: Slovník cizích slov. Státní pedagogické nakladatelství 1966, Praha

Santiago,Fouz-Hernández; Freya, Jarman-Ivens: Madonna's drowned worlds - new approaches to her cultural transformation 1983 - 2003. Ashgate 2004, Aldershot

Shuker, Roy: Understanding popular culture. Routledge 1994, London

Spaeth, Sigmund: A history of popular music in America. Random House 1948, New York

Starr, Lawrence; Waterman, Christopher: American popular music - from minstrelsy to MTV. Oxford University Press 2003, Oxford

Storey, John: Cultural theory and popular culture: An introduction. Pearson 2001, London

Strinati, Dominic: An introduction to theories of popular culture. Routledge 2004, London

Williams, Raymond: Keywords. Fontana 1983, London

Časopisy:

Filter. Listopad 2005, roč. 0, č.11

Internetové odkazy:

http://en.wikipedia.org/wiki/Popular_music

http://en.wikipedia.org/wiki/Rock_music

<http://www.musicweb-international.com/encyclopaedia/s/S275.HTM>

http://www.asiandubfoundation.com/adf_home_fs.htm

<http://www.indonesianmusic.com/ind.htm>

<http://en.wikipedia.org/wiki/Fado>

www.movak.com/researcher/resume/papers/var9mkm.html

www.suede.net

www.ifpi.cz

http://en.wikipedia.org/wiki/Take_That

http://en.wikipedia.org/wiki/Dwight_MacDonald,

<http://www.encyclopedia.com/html/M/MacdonD1.asp>

http://en.wikipedia.org/wiki/Grub_Street

Příloha

Autentický přepis rozhovorů s deseti respondenty výzkumu.

BOHDAN

Jak vnímáš termíny pop a populární? Je pro tebe mezi nimi nějaký významový rozdíl?

Ano. Pop je vymezení žánru. Populární může být cokoliv oblíbené davem, a to napříč žánry.

Populární hudba není hudba oblíbená napříč žánry?

Ne, to je hudba servírované masám. Součástí populární hudby jsou pro mě například i Coldplay, přesto, že hrají rock.

Vnímáš tedy nějaký rozdíl mezi rockem a popem?

Cítím tu rozdíl v žánrovém vymezení. Je to otázka tvrdosti a měkkosti. Pop je měkká hudba, syntetičtější, rock je dřevnější. Rock je zahráný na živé nástroje, pop nemusí být. Rock bych zahrnul do sekce populární hudba... Ano, spadá tam rock i pop.

Jak na tebe působí slovo pop – ve smyslu neutrality, nadřazenosti nebo podřadnosti?

Spíš podřadně, negativně.

Co si představíš pod pojmem popularizace?

Pod pojmem popularizace si představím snahu o úpravu něčeho do podoby, aby to bylo stravitelné pro co nejširší oblast posluchačů, snahu o zpřístupnění. Nemusí se to týkat je posluchačů, ale i čtenářů. Aby něco mohlo být popularizované, je třeba, aby o tom bylo slyšet, aby to bylo vidět. Je třeba klást na to mediální důraz.

Může si podle tebe klasická hudba udržet svou kvalitu „vysoké kultury“ i tehdy, když je vytržena ze svého přirozeného prostředí (koncertních sálů)? Může dojít někdy k tomu, že se z klasické hudby stane hudba populárního rázu?

Hudba klasická si svou kvalitu udrží i mimo přirozené prostředí. Na druhou otázku odpovídám také ano, ale v případě nového kontextu... možná ve spojení s pop kulturou, například v reklamě nebo v nějakém filmu.

Má na vkus člověka vliv prostředí, v němž vyrůstá, dosažené vzdělání a další podobné aspekty?

Prostředí, v němž člověk vyrůstá, na vkus vliv má. U dosaženého vzdělání si nejsem jistý.

A co v hudbě považuješ za kýč?

Kýč je něco, co se mi intelektuálně hnusí, ale co mě emocionálně dostává. Je to něco, co

autor dělá se záměrem posluchače emocionálně „dostat“. Jako příklad mě napadá písnička Heal The World od Michaela Jacksona.

Je posluchač v dnešní době odsouzen k pasivní konzumaci hudby, nebo si může vybírat?

K pasivní konzumaci hudby sice odsouzen podle mě je, ale má cesty, na nichž si - pokud se na ně dostane a pokud vyvine aktivitu - může vybírat. Myslím si, že kdyby rádia chrlila písničky například skupiny Coldplay, lidé by si na ně zvykli stejně jako na Helenu Vondráčkovou. Myslím, že tady funguje fascinace médiem, jemuž lidé hodně věří.

Jsou Madonna a Michael Jackson lepšími manažery, nebo umělci?

Michael Jackson je ve světě show už od kolíčky, svět popmusic ho formoval od počátku, je to dobrý muzikant. Madonnu bych nechtěl striktně stavět do žádné z těchto skupin. Myslím si ale, že ve světě hudby je důležité, aby umělec byl i dobrý manažer. Oba jsou podle mého tak úspěšní proto, že zvládají jak selfmanagement, tak hudbu.

Ad Adorno I.:

Všechny takové písně jsou veskrze stejné, jediné, co je odlišuje, je obal kolem aranž. Jádra písní jsou ale stejná. Jediné, v čem se liší, je to, jestli tam zazní kytara, nebo klávesy. Jedna skladba vykrádá druhou, jediná individualizace se děje na úrovni aranže.

V čem jsou ony skladby stejné?

V melodických postupech. Je jedno, jestli ty skladby zpívají Beatles, nebo U2. Jediné, co je odlišuje, je hlas zpěváka nebo producent, který do skladby zasáhne.

Ad Adorno II.:

To nevím, protože jazz příliš neposlouchám.

Ad Macdonald III.:

Na každou kulturu může člověk přeci reagovat jako individuuum. Dělení kultury na vysokou a nízkou mi není moc sympatická. Při troše manažerské snahy můžeme totiž z každé vysoké kultury vyrobit masovou věc...

S tou definicí bojuju. Definoval jsem je sice, ale když se zamyslím do hloubky, musím se smát sám sobě. Když mám být upřímný... Buď se mi něco líbí a pracuje to vnitřně se mnou, nebo se mi to nelíbí a nepracuje. A v tu chvíli je jedno, jestli se jedná o vysokou, nebo nízkou kulturu. K vysoké kultuře člověk potřebuje být intelektuálně vybavený a soustředěný, nízká kultura je oproti tomu narychlo usmažený produkt, který se připravuje pro rychlé ukojení hladu. Ale ve skutečnosti se tím nenajíš a jen to podpoří další chuť.

Ad Macdonald IV.:

Děje se to, že nízká kultura se stane vysokou, když vnímáš širší kontext. Jako příklad bych uvedl konceptuální umění. Tady přestává jít o formu. Umění se zde děje na myšlenkové, ideové úrovni. Jde o to, jak to umění vysvětlíš, obhájíš.

Ad Fiske V.:

Popular je spíše mezi lidmi oblíbené. V současnosti je to to, co je lidem nabízené za účelem oblíbenosti.

Ad Fiske VI.:

Myslím si, že klíčem k úspěchu je to, aby produkt v člověku „zarezonoval“, aby se s ním identifikoval.

KATEŘINA

Jak vnímáš termíny pop a populární?

Pop v hudbě je oblast, která vykazuje určité rozpoznatelné znaky. Co do formy, práce s melodií, interpretací. Například zpěvák Sting, ač dobrý hudebník, vykazuje prvky popu, protože s melodií pracuje tak, jak pracuje... Nakládá s ní otevřeně, párkrát ji zopakuje a i když hezky pracuje hezky s harmonií, onu melodií „přiznává“. Populární je pak pro mě něco, co je přijímané relativně širokou vrstvou lidí. Ale taky něco, co může plnit i jiné funkce, například kulisu třeba nebo to nakonec může být i výrobním artiklem. Prostě něco, co na sebe navazuje i další funkce.

Jak na tebe působí slovo pop?

Neutrálně, není to pro mě měřítko kvality. Je to samostatný žánr, ale neříká nám, jestli je sám o sobě dobrý, nebo špatný.

Co si představíš pod pojmem popularizace?

Snahu zpřístupnění oblasti lidské činnosti širší vrstvě nevyhraněného publika. Můžou to být i laikové. V poslední době se popularizuje například vážná hudba, třeba turné tří tenorů nebo koncert Pavarottiho pro masu je i médií prezentovaná forma popularizace.

Domníváš se, že klasická hudba si svou kvalitu „vysoké kultury“ udržuje i tehdy, když je vytržena ze svého přirozeného prostředí? Může dojít někdy k tomu, že se z klasické skladby stane skladba populárního rázu?

Na první otázku odpovídám: Bezpochyby. Na druhou otázku odpovídám: Ne. Vážná hudba už má v sobě zakódovanou přídatnou funkci, myšlenku autora, která předpokládá hudební koncentraci na dílo. Jestliže je taková skladba vytržena z kontextu, vše toto ztrácí, protože posluchač se musí najednou soustředit i na věci kolem.

Ano, může se sice stát, že se z té skladby stane skladba populárního rázu. Jde však ale většinou jen o výseky, kusy melodie. Struktura klasické muziky nedovolí, aby posluchač klouzal po povrchu, což nám pop dovolí tím, že opakuje melodie. A vážná hudba navíc předpokládá znalost.

Je pro tebe nějaký rozdíl mezi rockem a popem?

Rozdíl je v tom, jak se pracuje s hudebními prostředky, jak je jednotlivý styl prezentován, jaké znaky vykazuje publikum. Od oblékání počínaje, atmosférou na koncertech konče.

Začlenila bys rock do škatulky populární hudba?

Populární hudba je pro mě nadřazený pojem pojmům rock a pop.

Má na vkus člověka vliv prostředí, v němž vyrůstá?

Nepochybně ano. Čím víc člověk něco zná, tím více se mu zbystřují smysly, tím více objevuje a má také potřebu hledat. Způsob, jakým se učíme věci vnímat, má větší význam než inteligence. I vzdělání má pak v této věci samozřejmě velký význam.

Co v hudbě považuješ za kýč?

To, co je buď komponované, nebo interpretované za účelem, který je tak silný, že vše ostatní je jen prostředkem. Například když někdo složí skladbu tak sentimentální, že je jasné, že všechny prvky v té skladbě podřídil právě tomuto účelu.

Je podle tebe posluchač v dnešní době odsouzen k pasivní konzumaci hudby, nebo si může vybírat?

Vybírat si může v rámci možností, důležitý je však postoj. Například v obchodech hraje hudba, kterou si nevybereme, ale záleží na našem postoji. Buď si uvědomíme, že jde jen o hudební hluk, a nebo se staneme její obětí. Jde o náš výběr.

Jsou Madonna a Michael Jackson lepšími umělci, nebo manažery?

Madonna je pro mě dobrá manažerka, jako umělece jsem ji nikdy nevnímala. Na rozdíl od Jacksona, kterého vnímám opačně - jeho invence a um jsou mimořádné. Oba reagovali na signál trhu, o tom není pochyb. Měli štěstí v tom, že se trefili do nálady doby. Madonna pochopila, že jde o to trefit se do vkusu, a úspěšně se opakovala. Z tohoto směru se Jackson tolik nechytá. On je ale z hlediska uměleckého pro mě úplně jiná třída, oslovilo mě jeho frázování, práce s hlasem... Chorály pod svým hlasem si většinou nazpívá sám. Madonna mi po umělecké stránce nic nesděluje.

Ad Adorno I.:

Standardizace je v dnešní době velmi snadno vysledovatelná. Příkladem je anglická kytarová

scéna, ta člověku splývá... Je to podle mě důsledek fungování hudebního průmyslu, kde si lidé, kteří se v něm pohybují, potřebují popsat trh a vyrobit podle jeho nabídky a poptávky další hudební produkty.

Ad Adorno II.:

U jazzu je to něco jiného. Jazzová improvizace není na výpůjčce založená, i když se tam objevuje. Je prostředkem, avšak ne účelem.

Ad Macdonald III.:

Vysoká kultura pro mě není pojem, s nímž se dobře ztotožňuji. Jde za hranice standardních prostředků mezilidské komunikace, stereotypů - a tudíž se dotýká každého jinak, v jeho individuálním kontextu. Na vysokou kulturu nereagujeme běžně, slovy jako je „ošklivý“ nebo „hezký“. Například na film *Americká krása* reagoval každý podle své skutečnosti. Snobové se s ním nesrovnají, ti odpovídali naučenými prostředky.

Reakce na vysokou kulturu je v podstatě totiž práce, chce to od člověka něco navíc. To „navíc“ podle mě umí vytáhnout z lidí například režisér Lars von Trier nebo skladatel Mahler.

Ad Macdonald IV.:

Myslím, že ne. Vážná hudba byla dlouho spojená s duchovní oblastí, kladla nároky na práci duše. A domnívám se, že to tak dodnes zůstalo. Vysoká kultura si stále vyžaduje duchovní reakce. Oratorium bývala skládaná z důvodu vyvolání reakce. Nešlo jen o konzumaci, která od člověka nic nechtěla. Na rozdíl například od některých skladeb Mozarta, který napsal hodně skladeb na zakázku.

Ad Fiske V.:

Spíš jde o to, co je mezi lidmi oblíbené. Ale s tou tezí souhlasím. Například červená knihovna je katalyzátor emocí, to samé jsou telenovely. Lidé jsou srovnáváni s určitým modelem života, je jim líto, že ho nenaplňují, a mají frustrace. Tady je ventilují.

Ad Fiske VI.:

Je pravda, že když člověk nemůže nějakou situaci uchopit, když za situace není nositelem žádných funkcí, nemůže pak být tato situace ani populární.

ONDŘEJ

Jak vnímáš termíny pop a populární? Je mezi nimi pro tebe nějaký významový rozdíl?

Rozdíl vnímám. Pop už se stal hudebním stylem, ačkoli se v průběhu let jeho definice mírně proměňuje, a populární označuje jednoduše něco - v nejširším slova smyslu - co je v dané době velmi oblíbené. Je zřejmé, že se tyto dva pojmy mohou protínat, ne však nutně.

Jak na tebe působí slovo pop?

Pop je pro mě neutrální. Nemám antipatii vůči tomu slovu samotnému, spíše pak vůči některým zástupců, reprezentantům toho pojmu.

Je pro tebe nějaký rozdíl mezi rockem a popem?

Dříve rock instituoval pop, dnes se pop posouvá jinam a rock se stává okrajovým stylem. Neznamená to ovšem, že by populární písnička nemohla být rocková. Rock, na rozdíl od popu, je trochu přesněji vymezeným stylem, ačkoli i u tohoto stylu dochází k proměně vnímání jeho hranic. Ovšem méně radikální - pop 80. let bylo disco, pop začátku 21. století je možná moderní soul a r'n'b.

Co si představíš pod pojmem popularizace?

Seznámení širší veřejnosti s něčím...

Domníváš se, že klasická hudba (například Beethovenovy či Smetanovy kompozice) si svou kvalitu „vysoké kultury“ udržuje i tehdy, když je vytržena ze svého přirozeného prostředí (například koncertních sálů, kde ji interpretují orchestry)? Může podle tebe někdy dojít k tomu, že se z klasické skladby stane skladba populárního rázu?

Spíše ne. Každá hudba má své prostředky a je spojena s určitou kulturou a kulisami. Metalový koncert ve smokingu ve Smetanově síni Obecního domu by nebyl metalovým koncertem. Z klasické skladby nelze bez radikální transformace vytvořit populární skladbu. Populární jsou, zejména dnes, skladby...ehm...kolovrátky, které se mimo jiné vyznačují maximální jednoduchostí.

Domníváš se tedy, že na vkus člověka má prostředí člověk vyrůstá, dosažené vzdělání a další podobné aspekty?

Maximálně.

Co pak v hudbě považuješ za kýč?

Jsou určité postupy - zejména v hudbě k filmům je to nejvíce patrné - které jsou osvědčené a jsou slyšet. Je často vidět, jak zkušení skladatelé používají tyto momenty jako modulový systém, stavebnici, ze které danou písničku doslova pospojují. Lze to vnímat i z pohledu zvuku skladby a použití některých nástrojů. Jako příklad bych dal hudbu ve filmu Mouline Rouge. Je to deska plná předělaných skladeb jiných autorů, ty aranže pracují s něčím, co působí na emoce, a proto to vlastně ti aranžéři použili. Jsou to kondenzované, chytře použité emoce, řekl bych.

Je podle tebe posluchač v dnešní době odsouzen k pasivní konzumaci hudby, nebo si může vybírat?

Znečištění hlukem je značné, přesto si vybírat může, chce-li. Ale je nutné dodržovat určité hygienické návyky - minimum rádia, minimum televize, minimum času stráveného v supermarketech a jiných podobných místech, kde se také krásně vyhrává. A také důsledné užívání ticha.

Madonna a Michael Jackson. Jsou podle tebe lepšími umělci, nebo manažery? Za co podle tebe vděčí své slávě?

Madonna je určitě velmi dobrá manažerka, o Jacksonovi se to říct jistě nedá. Oba jsou víceméně průměrně dobří hudebníci a zpěváci, ale oba měli dostatek kliky a nabídli něco, čím ve své době zaujali.

Ad Adorno I.:

Jistě.

Ad Adorno II.:

Ne. Lickové hraní, hraní jednotlivých frází, sekvencí, které jsou typické pro daný styl, už ale tak vnímat lze. Existují figury, které jsou všeobecně známé, a skládá-li hráč svá sóla pouze z těchto patternů, pak to nelze považovat za něco opravdového. Je to hodně snadno slyšitelné třeba v elektrickém blues, tam jsou ty licky už mnoho let hotové.

Ad Macdonald III.:

Na to má každý zcela jiná měřítka. Ale nevím, zda je toto rozdělení funkční. Snad jen velmi účelně v rámci výkladu určitých postojů v nějaké teoretické práci... Například pořad Možná přijde i kouzelník je - v porovnání s dnešními estrádami - vysoce kulturní zážitek.

Ad Macdonald IV.:

Jistě se mění názor na to co je a co není kultura.

Prosím, konkretizuj to.

Myslím to tak, že lidstvo, které nežije zvířecí život, si nese prvky kultury. Formy oblákání, zábavy, obecně života - to je to, co můžeme považovat za kulturu. To slovo se pak nabaluje na další významy - kulturní vyžití, kulturní zážitek. A právě tady vidím ten rozdíl, kulturní zážitek je pro každého úplně něco jiného. Pro někoho je to ples v místní tělocvičně, pro někoho jazzový koncert v klubu. Tady se určitě potvrzuje to, že záleží na vzdělání jednotlivce a na sociálním prostředí, v němž vyrůstá a žije.

Ad Fiske V.:

Vnímám to jako to, co je mezi lidmi oblíbené.

Ad Fiske VI.:

Jasně, těžko se ztotožníš s něčím, čemu nerozumíš.

JOHANA

Jak vnímáš termíny pop a populární? Je mezi nimi pro tebe nějaký významový rozdíl?

Populární hudba je pro mě hyperonymie pro pop, nadřazený výraz. Pop je v tomto smyslu potom synonymum rocku. S rockem ho vnímám na stejné úrovni.

Vnímáš mezi těmito slovy stylový rozdíl?

Záleží na druhu rocku, někdy se nedá přímo označit, zda jde o rock, nebo o pop. Když se řekne klasický pop nebo popík, představím si spíš jednotlivce - zpěváka než původní tvorbu. Popovi zpěváci si většinou nepíší písně.

Čím to je?

Nemají co říct, jsou to spíše interpreti.

Jak na tebe působí slovo pop?

Spíš neutrálně.

Co je pro tebe tzv. chytrý pop?

Nevím, jestli se dají tahle slova vůbec spojovat... Spíš bych řekla, že existuje dobrý pop. To je pro mě kvalitní hudba.

A co je pro tebe pop špatný?

Nekvalitní melodie, nekvalitní zpracování hudby

Co si představíš pod pojmem popularizace?

Přiblížení odvětví širšímu okruhu lidí mimo odborníky. Popularizace v souvislosti s hudbou pochází spíš z oblasti vážné hudby. Je to totiž spíše součást výchovy. Nikdo přeci nemůže popularizovat pop, ten už populární je.

Udržuje si klasická hudba (například Beethovenovy či Smetanovy kompozice) svou kvalitu „vysoké kultury“ i tehdy, když je vytržen ze svého přirozeného prostředí (například koncertních sálů, kde je interpretují orchestry)? Může podle tebe někdy dojít k tomu, že se z klasické skladby stane skladba populárního rázu?

Kvalita hudby jako takové se určitě nemění. Myslím si, že z klasické skladby může za nějakých okolností stát populární hudba ve smyslu oblíbená, nikoliv však pop.

Domníváš se, že na vkus člověka má vliv prostředí, v němž vyrůstá, dosažené vzdělání a další podobné aspekty?

Určitě ano.

Co v hudbě považuješ za kýč?

Kýč je pro mě obecně něco, co si hraje na něco, co není. Většinou je takovým kýčovitým prvkem jedna nebo více „přepřácaných“ složek skladby. Na žádnou konkrétní kýčovitou skladbu si ale nevzpomenu...

Je podle tebe posluchač v dnešní době odsouzen k pasivní konzumaci hudby, nebo si může vybírat?

Jsme odsouzeni k pasivní konzumaci, ale zároveň si můžeme aktivně vybírat. Je to na každém jednotlivci, na jeho aktivitě, kterou vyvine. Ta možnost výběru tady ale určitě je.

Madonna a Michael Jackson. Jsou podle tebe lepšími umělci, nebo manažery? Za co podle tebe vděčí své slávě?

Nevim, jestli jsou oni sami manažeři, ale rozhodně jsou kvalitní umělci. Za svou slávu vděčí práci, talentu a částečně i štěstí. Madonna sice nemá nijak výrazný hlas, ale celkově je talentovaná. Jackson specifický hlas má a velmi dobře s ním také umí pracovat.

Ad Adorno I.:

Neřekla bych, že vždy dochází k zaměnitelnosti, ale celkově s Adornovou tezí souhlasím. Na současnou skladbu jeho vzorec určitě aplikovat můžeme.

Ad II.:

Může a nemusí. Když v té skladbě není nic přejatého, nejde o pseudoindividualizaci. Když se tam ale objeví odkazy, citace na jiné skladby, pak o pseudoindividualizaci podle mého názoru jde.

Ad Macdonald III.:

Tohle nemám přesně definované. Představuji si hlavně termín z dějin hudby. Během let se zde určitě mění to, co je považováno za vysokou a nízkou kulturu. Například komedie byla považována za žánr nízký, dnes je to žánr vysoký. Jinak hudbu rozděluji spíš na kvalitní a nekvalitní.

Ad Macdonald IV.:

Určitě se to časem mění.

Ad Fiske V.:

Beru to spíš jako to, co je oblíbené. Souvisí to s historickou zkušeností. Hudba byla tvořena pro lidi. ve své době i hudba vážná. Autor tvořil – a odpovídal na požadavky lidu. Když vážná hudba opustila kostel, byla pak psaná pro tanec, pro zábavu k tanci a poslechu – například v období klasicismu tomu tak bylo.

Ad Fiske VI.:

Ano. Dá se to podpořit třeba tím, že spousta klasických děl cituje lidovou hudbu. Když skladba obsahuje známé, lidové popěvky, lépe se v ní potom posluchači orientují.

MATĚJ

Jak vnímáš termíny pop a populární? Je mezi nimi pro tebe nějaký významový rozdíl?

Pop je označení či atribut něčeho, co vykazuje formální znaky, co se vztahuje k formě.

Jaké znaky máš na mysli?

Melodické linky, nenáročné hudební postupy, standardně používané návaznosti v sekvencích... Populární je pro mě něco, co je hodně rozšířené, něco, o čem se hodně mluví.

Jak na tebe působí slovo pop?

Když se řekne pop, většina lidí, ti kulturně nároční, ten termín myslí spíš negativně. Ve své podstatě je to ale slovo neutrální. Pop může být dobrý a špatný.

Jak bys definoval termín tzv. „chytrý pop“?

To je třeba hudba, kterou dělá David Bowie. Je to něco, co přesahuje hranice jednoho žánru a hledá v něm něco - nebo do něj něco přináší - co v něm ještě nebylo.

Kvalitní pop je taková hudba, za kterou vidíš hodně práce.

Je pro tebe nějaký rozdíl mezi rockem a popem?

Vnímám je jako pojmy z odlišných kategorií. Rock je hudební i kulturní styl s dlouhými kořeny, vedle bych dal jazz či vážnou hudbu. Pop je generální pojem, který označuje aspekty některých hudebních stylů.

Co si představíš pod pojmem popularizace?

Je to marketingová aktivita, děj, který se netýká díla samotného, ale světa kolem něj. Jde o rozšiřování toho produktu. Něco jiného je ale popularizace a zpopularizování. Zpopularizování je děj, v rámci kterého se začne například nějaký alternativní hudební styl dostávat do povědomí posluchačů třeba tehdy, když jej organizátoři hudebního festivalu zařadí do jeho programu. To bych řekl, že je vlastně spíše pozitivní aspekt.

Hledal bys ony populární prvky také v jazzu a klasice?

Ano.

Může podle tebe někdy dojít k tomu, že se z klasické hudby (psané podle nějakých standardů) stane hudba populárního rázu?

Ano. Může se to stát ale třeba i ve výtvarném umění. Například Mona Lisa - teoretici o ní mohou psát stostránkové statě, stejně jako turista na ní kouká dvacet vteřin a pak jde dál. V tu chvíli se z Mony Lisy stává umělecký artikl, který ani nemusí vykazovat žádné umělecké aspekty. Je to stejné, jako když v televizi nabízejí ke koupi deset cédéček s největšími klasickými skladbami, které nahrál jakýsi orchestr.

Degraduje to podle tebe kvalitu těch skladeb?

Ten potenciál kvality je stále přítomen, ale pro konzumenty je ta kvalita degradovaná – a právě za takových okolností se z posluchačů vyrábí konzumenti

Má prostředí, v němž vyrůstá, dosažené vzdělání a podobné aspekty vliv na vkus člověka?

Určitě ano.

Co v hudbě považuješ za kýč?

Pro mě je to například skupina Maxim Turbulence nebo to nejjednodušší disko poskládané z nejchytlavějších postupů tohoto stylu. Dělat kýč mi přijde jako ztráta času, i když chápu, že jsou v tom velké peníze, že je stravitelný pro velkou část populace. Kýč sám o sobě je ale eticky neutrální.

Je podle tebe posluchač v dnešní době odsouzen k pasivní konzumaci, nebo si může vybírat?

Může si vybírat. Nikdo nikomu žádnou hudební produkci nevnučuje. Těžký je ale výběr kvalitní muziky pro lidi, kteří se v tom neorientují. Když se vyznáš, lépe si pak najdeš další, zajímavé odkazy. Spousta lidí se ke kvalitní hudbě dostane přes kýč.

Michael Jackson a Madonna. Jsou podle tebe lepšími umělci, nebo manažery?

Jsou ze všeho nejvíce umělci. To, že navíc kalkulují s tím, co dělají, že vychytávají věci, které jsou „in“ nebo se snaží předběhnout onen „in“ proud, mi nepřipadá špatný. A nemyslím, že by to mělo z toho člověka dělat něco jiného než umělce. Kdyby ostatně dělali něco hodně špatného, daleko to nedotáhnu. A kdyby neuvažovali marketingově, tak taky ne.

Ad Adorno I.:

Na jednu stranu je určitě pravda, že jsou styly, kde se standardizace počítá, ale to jim nemusí

v daném konsensu ubírat kvalitu. Jako příklad bych uvedl taneční styly, techno, drum'n'base nebo jungle, kde jsou beats dané. Chápu ale, že prvky, které jsou dané v jednom stylu, jsou jinde nechtěné. Na druhou stranu, když víš, co je v jednom stylu standardní, můžeš o to obohatit styl jiný. Například David Bowie tenhle posun prvků používá velmi často, skládá pak takové zajímavé „koláže“.

Ad Adorno II.:

Tahle otázka se mi zdá intelektuálně vykonstruovaná. Nevím, jestli se v praxi při poslouchání jazzu vůbec zaobírám tím, že řeším, jestli je něco pseudoindividualizace... Jazz poslouchám bez takového obviňování.

Ad Macdonald III.:

Ano, tedy na nízkou kulturu odpovídá jedinec jako masa. Musím ale říct, že rozlišování na vysokou a nízkou kulturu, ačkoliv jistě existuje, je hodně individuální záležitost. Každý má jiný názor na to, co je a není kvalitní.

Ad Macdonald IV.:

Rozhodně ano, a to jak během osobního, tak historického času. Je to propojené i se vzděláním, jak jsme o tom hovořili před chvílí. Posunuje se totiž hranice únosnosti, senzitivity, která se u každého tříbí v rámci desetiletí, ale také podle toho, co je zrovna „in“. Rozhodně bych ale nevztahoval kvalitu jen k vysoké kultuře. Napadá mě Krvavý román od Váchala, který obhajuje pokleslost nízkého žánru. Je to podle mě spíš otázka funkce, kterou má to či ono dílo plnit.

Ad Fiske V. a VI.:

Funguje tu podle mého zpětná vazba toho, co se nejvíc uchytí, a marketingu, který se to masám snaží vnutit. Člověk, který se snaží udělat něco populárního, musí brát ohledy na to, co lidé chtějí, a zároveň na to, aby naplnil všechny požadavky na formu, kterou musí mít populární dílo. Řekl bych tedy, že popular je spíše to, co je mezi lidmi oblíbené.

MAREK

Jak vnímáš termíny pop a populární? Je mezi nimi pro tebe nějaký rozdíl?

Populární je termín obecný, pop je konkrétní hudba či výtvarné umění. Ty termíny vnímám úplně odděleně, ne jako skupiny nadřazené a podřazené.

Jak na tebe působí slovo pop?

Vyvolává to ve mně pocit, že o té hudbě nebo umění nebudu muset přemýšlet. Ten termín ale rozhodně nevnímám negativně.

Je pro tebe nějaký významový rozdíl mezi rockem a popem?

Je tu velký rozdíl. Pop je obecnější, v rocku vnímám obsažení rebelství. Může to sice být i v rámci tak trochu vykalkulovaných interpretů jako je třeba Bon Jovi, ale cítím tam víc názor. Rock se buď dá vymezit názorem, nebo hudebně, třeba ostřejší elektrickou kytarou. Vnímám bych jej ale - obzvlášť dnes - jako součást populární hudby. Dřív bychom ho mohli postavit třeba proti swingu.

Co si představíš pod pojmem popularizace?

Přenesení něčeho blíže lidem, vysvětlení té věci i těm, kterým to trvá déle.

Domníváš se, že klasická hudba (například Beethovenovy kompozice) si svou kvalitou „vysoké kultury“ udržuje i tehdy, když je vytržena ze svého přirozeného prostředí?

Může podle tebe dojít k tomu, že se z klasické hudby stane skladba populárního rázu?

Kvalitu vysoké kultury si vážná hudba udržuje propracovaností struktury, je komplikovanější. Například ale třeba opera byla dřív pop, na primadony se chodilo jako na spektakl. V rámci vážné hudby existují popová díla napsaná na objednávku, a nebo naopak díla s ambicí sdělit něco hlubšího. Co se týče například hudby užívané v reklamě, záleží na tom, jestli se v ní použije jen kus, popovější efekt. Jen samotným faktem, že vážnou skladbu použijeme třeba v té v reklamě, ale svou kvalitu neztrácí.

Domníváš se, že na vkus člověka má vliv prostředí, v němž vyrůstá, dosažené vzdělání a další podobné aspekty?

Má, a to obrovský, stoprocentně. Co člověk slyší v dětství, to už v něm zůstane. Může se to sice trochu změnit, ale k tomu, co posloucháš v dětství a dospívání, se pak celý život vracíš.

Co v hudbě považuješ za kýč?

Například skladby skladatele Vangelise Je to to nejpompéznější, co člověk ale slyšel tisíckrát. Je to hudba, která jde po pudech.

Je v dnešní době posluchač odsouzen k pasivní konzumaci hudby, nebo si může vybírat?

Tohle hodně vnímám skrz gymnázium, kde učím. V době kapitalismu, tedy dnes, mají děti na hudební výchově referáty hlavně na klipové písničky, tedy skladby, které vidí a slyší z televize. V jejich letech jsme na gymnáziu poslouchali underground, třeba Psi vojáky...

Vybírat si ale můžeš, ovšem mediální masáž je, jak jsem už naznačil, dnes daleko větší. Pokud si chceš vybrat, můžeš, nabídka pro lidi, kteří se v hudbě příliš neorientují, je však omezená. To ale vlastně takhle bylo vždycky... Záleží na tom, jestli si vybrat chceš.

Madonna a Michael Jackson. Jsou podle tebe lepšími umělci, nebo manažery? Za co podle tebe vděčí své slávě?

Hudba je u těchto lidí součástí celého, komplexního produktu, který obsahuje tanec či mediální prezentaci. Nenacházím u nich jen samotnou výpověď, přizpůsobují se byznysu. Myslím se, že oba dva se přizpůsobují stejně, jen s tím rozdílem, že Madonna si svou dráhu zvolila sama. Jackson zpíval odmala, od pěti let, proto se mi zdá, že Madonna je ve své roli vyrovnanější.

Ad Adorno I.:

Ano. Pro mě je standardizace písňová forma ABAB, mezihra, refrén třikrát dokola... V rámci pseudoindividualizace se pak do skladby vloží třeba nový zvukový obsah nebo text. Jinak jsou všechny moderní skladby v podstatě stejné.

Ad Adorno II.:

Tak to nevnímám. Ale určitě záleží na tom, kdo zrovna improvizuje, jestli má zrovna den. V improvizaci nejde o produkt. Když v rámci něčeho improvizuješ, vyrábíš to pro lidi na místě, neděláš z toho věc na prodej. Myslím si, že v momentě je ospravedlnitelné mnoho. A každý vnímavý posluchač pozná, jestli z tebe jde jiskra. A to nezáleží na tónech.

Ad Macdonald III.:

Vysoká kultura klade na posluchače vysoké nároky, není to odpočinek. Nízká kultura je o tom, aby se stihlo co nejvíce věcí. Vysoká kultura oproti tomu prozkoumává nové cesty, nemůžeš ji přijmout „zadarmo“, pro její pochopení musíš vyvinout nějakou činnost.

Ad Macdonald IV.:

Pro mě se to moc nemění. Vysoká kultura je pro mě totiž definovaná spíše tím, co do té skladby či díla člověk ze sebe vloží. A právě i v tom, co druhý považuje za nízkou kulturu nebo co samo o sobě nízké je, může být velký osobní vklad.

Ad Fiske V.:

To, co Fiske říká, je dobře vidět na umělcích, kteří mají špatné kritiky, ale přesto mají úspěch u lidí. Je to třeba příklad Daniela Landy, kterého mají rádi i studenti na gymnáziu. On sám o sobě říká, že je lidový. Jinak ten termín nevnímám spíše jako to, co je mezi lidmi oblíbené. V téhle souvislosti mě napadá jeden dokument, který jsem viděl. Byl o tom, že dnes se alternativa, kterou hledají mladí lidé, profesionálně podchytává, recykluje a dále nabízí za peníze... Ty firmy, co tenhle obchod provozují, pak na zájmu mladých lidí hodně vydělají a vlastně tím tu podstatu alternativy úplně otočí.

Ad Fiske VI.:

Vysoká kultura je kultura elity, ne většiny... Elitní kultura je vždy náročná, může být ale i snobská, když naplní pouze formální znaky. Já tady ale ještě vidím kulturu hlubokou, z níž

cítíš emoce. I z kultury, které nerozumíš, můžeš ony emoce cítit, můžeš z ní cítit něco, co je nezměřitelné. Tedy ztotožnit se můžeš i s něčím, co ti není sociálně blízké, ale co je vnitřně „pravdivé“.

ADAM

Jak vnímáš termíny pop a populární? Je mezi nimi pro tebe nějaký významový rozdíl?

Pop vnímám jako hudební žánr, který je těžko definovatelný. Natož abych určitě jeho specifické znaky... Populární je jen přídavné jméno, populární může být i věc, která není pop. Od každého žánru se podle mě dá určit populární varianta.

Jak na tebe působí slovo pop?

Pojetí střídám. Obecně sice působí neutrálně, ve svých soudech ale často sklouzávám i k pojetí dehonestujícím.

Je pro tebe nějaký rozdíl mezi rockem a popem?

Pop je to samé, co třeba sampler. Prázdňá skořápka, která nabrala prvky z jednotlivých stylů. Cizí jsou mi vlastně obě ohraničení, zastávám pojetí, že pop se dá najít v každém žánru, i v rocku. Zpětně se ovlivňují.

Co si představíš pod pojmem popularizace?

Je to snaha zpřístupnit složité téma velké skupině lidí.

Znamená to pro tebe zjednodušení?

Ano, zredukování. Ale nemyslím to nijak negativně.

Může si klasická hudba (například Beethovenovy či Smetanovy kompozice) udržet svou kvalitu „vysoké kultury“ i tehdy, když je vytržena ze svého přirozeného prostředí? Může podle tebe někdy dojít k tomu, že se z klasické skladby stane skladba populárního rázu?

Třeba vyzváněcí melodie na mobil či melodie z teleshoppingu jsou toho dobrým příkladem... Nemyslím si, že existuje přirozené prostředí - vyzvánění z mobilu nebo teleshopping je stejně přirozené prostředí, i když už jde o jakési jeho simulakrum... Nemyslím si, že ta skladba, která se líne z mobilu, je nějak horší. Kvalitu neztratí, ale vlastně ani nezíská... Je to vlastně jiná skladba v jiném kontextu.

Domníváš se, že má na vkus člověka vliv prostředí, v němž vyrůstá, dosažené vzdělání a další podobné aspekty?

Nejspíš ano, ale nevím... Osobně bych se určitě nesetkal se spoustou hudby, kdybych nestudoval na univerzitě nebo neprocházel hudební servery na internetu.

Co v hudbě považuješ za klíč?

Je to něco, co mě nudí skrzeva svou očekávatelnost, slepé následování hotových, úspěšných vzorů. Dal bych příklad z internetu, kde každá firma říká: Vy vytváříte obsah našich stránek, je to na vás... Ze strany té firmy je to podbízení, jde o používání tzv. „buzzing words“, slov, která jsou oblíbená, v tomto smyslu podbízí.

Je podle tebe posluchač v dnešní době odsouzen k pasivní konzumaci hudby, nebo si může vybírat?

Pokud chce, vybírat si může víc, než kdy jindy. Je to dáno technologickým rozvojem, internetem, který pomáhá neuvěřitelným způsobem objevovat.

Madonna a Michael Jackson. Jsou podle tebe lepšími umělci, nebo manažery? Za co podle tebe vděčí své slávě?

Michael Jackson je určitě talentovaný muzikant, skladatel a zpěvák. Vděčí sobě, jeho rozpoznatelný hlas a rukopis mu nikdo nezařídil. Měl na něj ale vliv i třeba Paul McCartney, což Jackson využil a později koupil práva na jejich desky, která nyní - zřejmě z finančních důvodů - prodává. Madonnu tolik neznám, ale o ní i o Jacksonovi si myslím, že se trefili do toho, co bylo zrovna žádané. Což ale nemyslím ve zlém.

Ad Adorno I.:

Já bych tuto tezi neaplikoval na žádnou hudbu. Cokoliv jde totiž vypůjčit a přenést na jinou písničku, akorát dnes se to děje v postmoderním slova smyslu - jde doslova o záměnu. Ta kritika byla tehdy asi opodstatněná, dnes, v době technologií, se mi už tak opodstatněná nezdá. Dnes se míchá klasika s taneční hudbou a nikomu to nevadí, ba naopak, má to svoje kouzlo. Tu skladbu to totiž dává do jiného kontextu. A ten nový kontext je dobrý intelektuální stimul.

Ad II.:

Asi ano, jazz se skládá z daných licků a prvků - ale nevidím v tom nic špatného.

Ad Macdonald III.:

Jedna možnost je jeho definice, ale já nemůžu říci, že si to definuju stejně. Vysoká kultura je pro mě totiž měřená vlastním vkusem. Co se mi líbí, to je pro mě vysoká kultura... Ano, je to to, co se, byť nevědomky, snaží zamířit na můj vkus.

Ad IV.:

Určitě ano.

Ad Fiske V.:

Moje první reakce je, že populární je to, co je mezi lidmi oblíbené, ale stejně tak to může být i v tom druhém slova smyslu.

Ad Fiske VI.:

Vylučovalo by mi to popularitu různých věcí u chudých lidí...

Ale vždyť i chudí lidé se ztotožňují se seriály s „lidským“ příběhem...

To je pravda... Ale to nemůže být dané jen tím. Každý text totiž umožňuje identifikaci a chápání sociálních vztahů...

Co tedy činí podle tebe věc populární?

Así nic konkrétního. Je hlavně důležité trefit se do nějakých očekávání, která jsou však předem špatně odhadnutelná. A proto právě může být pro výrobce těžké se do nich správně trefit.

JAN

Jak vnímáš termíny pop a populární? Je mezi nimi pro tebe nějaký rozdíl?

Určitě je nevnímám na stejné významové rovině. V kontextu žánru je za pop označována konkrétní skladba, která je pro posluchače nenáročná, líbivá, má zapamatovatelný refrén. Skladba, která splňuje kritéria, která si stanovují audiovizuální média pro prezentaci hudby. Termín pop můžeme vztáhnout ale i na underground - jde o to, jak je ta či ona písnička provedená, zaranžovaná. Pop je tedy z hudebního hlediska soubor aranžérských postupů, který lze aplikovat na skoro každý hudební styl. Oproti tomu populární je to, co je oblíbené. Populární může být jak kapela v rámci undergroundu, tak i v rámci hlavního proudu. Ta slova bych rozdělil i tak, že zatímco pop již nepotřebuje žádné další vymezení, populární musí následovat určitý předmět.

Jak na tebe působí slovo pop?

Pro mě je to slovo neutrální, ale v mediálním diskurzu má často podřazený význam.

Co si představíš pod pojmem popularizace?

Zpřístupnění dané tematiky, její uvedení do diskurzu. To ve výsledku může vést k její oblíbenosti. S popularizací souvisí faktor trivializace.

Je to špatně, nebo dobře?

Nevím, to je prostě jev.

Je pro tebe nějaký významový rozdíl mezi rockem a popem?

Pop je, jak jsem už říkal, v podstatě soubor aranžérských a skladatelských pravidel, není to tedy termín čistě žánrový. I rock má svůj pop, ta slova necítím v opozici. Pokud popovou formu aplikujeme na rockovou písničku, zůstává rocková, ale zároveň je popová, což se ovšem nerovná výrazu populární. Například rocková kapela System of a Down je kapela obecně populární ve smyslu oblíbená, ale není to pop. Rock je žánr, pop jen prostředky na něj aplikované.

Může si klasické díla (například Beethovenovy kompozice) svou kvalitou „vysoké kultury“ udržet i tehdy, když je vytrženo ze svého přirozeného prostředí (například z koncertních sálů, kde je interpretují orchestry)? Může podle tebe dojít k tomu, že se z klasické hudby stane skladba populárního rázu?

Ano. Vezměme si třeba vyzvánění na mobilech, jimiž se klasické skladby stávají populárními. Napadá mě ještě příklad Carminy Burany od Carla Orffa, ta se stala populární tím, že dostala prostor v různých jiných médiích, například ve filmu nebo reklamě. Roli tu hraje také emoční síla skladby.

A co ona kvalita díla? Mění se tím nějak?

To dílo je vytrženo z kontextu, a tím se stalo v podstatě jiným dílem. Nedá se říci, že by tím ztratilo na původní kvalitě, úrovni. Vždycky se totiž mění jen kontext - atributy a hodnotu tomu dílu přidává společnost.

Má na vkus člověka vliv prostředí, v němž vyrůstá, dosažené vzdělání a další podobné aspekty?

Určitě ano, člověka formuje společnost.

Co v hudbě považuješ za kýč?

To slovo moc nepoužívám, neumím ho uchopit... Mohlo by to být vědomé použití určitých prostředků k dosažení chtěného efektu. Ale to vlastně dělá každý, kdo tvoří s nějakým záměrem... Kýč je pro mě spíš to, co považuje Dwight Macdonald za midkult.

Je v dnešní době posluchač odsouzen k pasivní konzumaci hudby, nebo si může vybírat?

Vzhledem k obrovskému rozvoji internetu si určitě může vybírat, a to více než kdykoliv před tím. Ta možnost výběru se zvýšila také s rozvojem hudebních stylů. Otázkou ale je, jestli si konzument vybírat chce.

Madonna a Michael Jackson. Jsou podle tebe lepšími umělci, nebo manažery? Za

co vděčí své slávě?

Madonna je interpretkou, zpěvačkou po technické stránce věci nepříliš dobrá, která vděčí slávě za to, že má kolem sebe dobré manažery, sama možná dobrou manažerkou je. Ke slávě jí pomohlo také to, že byla v počátcích své kariéry sexuálně explicitní a na tom si udělal jméno. Michael Jackson však není jen interpret, ale autor hudby, která byla z dnešního pohledu na svou dobu inovativní a kvalitní. Taky když přihlídneme k událostem kolem jeho osoby z poslední doby, zjistíme, že je lepší zpěvák než manažer... Úspěšný je částečně proto, že když byl malý, zpíval se skupinou The Jackson Five. To, co úspěch Madonny a Michaela Jacksona spojuje, je především vizuální prezentace jejich hudby, kterou na sebe dokázali strhnout pozornost.

Ad Adorno obecně:

Postupy standardizace využívané kulturním průmyslem při výrobě hudebních produktů Adorno popisuje poměrně přesně. V tomto ohledu je ale zajímavé, že na přímých hudebních citacích použitých v jiném kontextu (samplech) byl ve svých začátcích postaven dnes světově dominantní hudební žánr hlavního proudu, tedy hip hop. Standardizační postupy kulturního průmyslu tedy daly základ původně alternativnímu žánru, který byl z hlediska výpovědi založen právě na autenticitě a originalitě.

Ad Adorno I.:

Ano, ale jen do určité míry a ne na všechny.

Ad Adorno II.:

Po pravdě úplně nevím, co si pod pojmem pseudoindividualizace představit...

Ad Macdonald III.:

Co pro koho je a není vysoká kultura, to záleží na osobních hodnotách jednotlivce, které jsou ale samozřejmě velkou měrou ovlivněny společností, v níž žije.

Vysoká kultura je v podstatě intelektuální konstrukt a její definice souvisí s vývojem společnosti a obecně s dobovými chápáním a mediální prezentací toho, co je hodnotné. Nízká kultura je všechno ostatní.

Ad Macdonald IV.:

Rozhodně. Třeba divadlo, původně lidová zábava, je dnes chápáno jako vysoká kultura - a také se tak projevuje. Co je a není chápáno jako vysoká kultura také ovlivňuje prostředí, ve kterém je samotné dílo předváděno.

Ad Fiske V.:

V češtině slovo populární nemá konotaci „lidové“, „pocházející z lidu“, proto pro mě značí spíš to, co je mezi lidmi oblíbené.

Ad Fiske VI.:

Nevím, jestli se dá možná popularita mediálního textu vymezit pouze takto. Potřeboval bych tento výrok číst v dalším kontextu... Populární jsou naopak většinou texty, které skutečnou podobu chápání identity a sociálních vztahů idealizují. V hudbě mohou být populární i texty, které se sociálními vztahy či společenským řádem nemají vůbec nic společného - viz třeba píseň Mumuland.

LUKÁŠ

Jak vnímáš termíny pop a populární? Je mezi nimi pro tebe nějaký významový rozdíl?

V zásadě by mělo být, že populární hudba rovná se pop. Pro mě je pop hudba, která má ambice být populární. Pop je nad všema žánry, každá hudba má svůj pop.

Můžeš dát nějaký příklad?

Tak třeba Robbie Williams je dobrý pop, kříží styly, ve své hudbě má swing, taneční muziku, kytary. Celá britská scéna je dobrým příkladem toho, jak se může pracovat s kvalitním popem. To, co je u nás považováno za popovou scénu - Vondráčková, Gott a další, by v Anglii neprošlo.

Pak tedy chápu, že slovo pop v tom širším slova smyslu nevnímáš negativně.

No, trochu zavání masovostí, komercí, ale já se tomu nebráním. Neberu ho negativně. Vnímejte pop jako něco, co spojuje různá kritéria žánrů.

Je pro tebe nějaký rozdíl mezi rockem a popem?

Rock je žánr, definovaný kytarami, zvukem. Pop můžeme, jak jsem už řekl, najít v každém žánru.

Co si představíš pod pojmem popularizace?

Přibližování věcí masám. Ale ani tohle nevnímám negativně. Pro mě je totiž jediným kritériem při výběru hudby to, jestli se mi líbí, nebo nelíbí. Například hodně staré písničky Gotta - třeba Trezor - jsou skvělé, stejně jako pár singlů Britney Spears...

Udržuje si klasická hudba (například Beethovenovy či Smetanovy kompozice) svou kvalitu „vysoké kultury“ i tehdy, když je vytržena ze svého přirozeného prostředí (například koncertních sálů, kde je interpretují orchestry)? Může podle tebe někdy

dojít k tomu, že se z klasické skladby stane skladba populárního rázu?

Pro mě ta hudba takovýmhle přerodem kvalitu neztrácí. Nezajímá mě, kdo ji složil, jak ji použil, ale co se v té hudbě děje. Například skladatelé vážné hudby (třeba k filmům typu Pán prstenů) jsou pro mě skvělí, ačkoliv tu jejich vážnou hudbu aplikují na komerční film. Když je ta hudba sama o sobě kvalitní, přetrvává ve své kvalitě i třeba v reklamě.

Má na vkus člověka vliv prostředí, v němž vyrůstá, dosažené vzdělání a další podobné aspekty?

Jednoznačně ano. Jak kladně, tak záporně. Deformace prostředím funguje úplně stejně, když ti někdo hraje pořád dokola jednoho interpreta, buď si jej zamiluješ, nebo jej začneš nesnášet. Když má člověk třeba hudební vzdělání, určitě také prokoukne víc fíglů ve skladbách.

Co v hudbě považuješ za kýč?

Cokoliv podbízivého.

Co je pro tebe podbízivé?

To, co se dělá se záměrem působit na lidi...Což je ale dnes vlastně skoro všechno... Kdokoliv, kdo skládá hudbu, chce, aby se líbila nejdříve jemu.... Ta hranice je dost individuální... Dobrý příklad je myslím fotbalista David Beckham, který v podstatě „sežral“ sám sebe. Pro minimalisty je zase kýč Vivaldi, kýč jsou podle mě i manažersky poskládané chlapecké skupiny, v nichž je vždycky alespoň jeden blondák, rebel a sportovec.

Je podle tebe posluchač v dnešní době odsouzen k pasivní konzumaci hudby, nebo si může vybírat?

Může si vybírat, ale musí mít zájem, což je podle mě v Čechách největší problém. Lidí mají své zájmy, hudba je moc nezajímá.

Madonna a Michael Jackson. Jsou podle tebe lepšími umělci, nebo manažery? Za co podle tebe vděčí své slávě?

Madonna ani Jackson určitě nejsou uměle vytvořené hvězdy z producentských dílen. Oba jsou talentovaní, a to je také to, proč jsou slavní. Madonna, jak jsem už říkal, vždycky vychytala, co bude „in“, a uměla k tomu přidat i něco svýho. Jackson zase skvěle zpívá. A to, že se umějí obklopit dobrými lidmi, je jen správné. Oba dva mají podle mě nějaký přesah, udávali trendy - což je právě ten přesah.

Ad Adorno I.:

Určitě, tenhle vzorec se dá aplikovat na současné skladby, v komerci tohle platí. Obecně to platí o hudbě, která je tvořená z venku, uměle, ne z osobitosti člověka, který do ní dává to maximum ze sebe. Má to souvislost i s tím, jací producenti do skladby zasáhnou. Když jeden

řekne: Tady jsou moc ostré kytary, další: Tohle není moc líbivé, tak pak se s té skladby stane velmi lehce to, co Adorno popisuje.

Ad Adorno II.:

U dobrých muzikantů ne. Není to totiž účel, ale prostředek.

Ad Macdonald III.:

Nemám rád škatulkování. Například „béčkové“ filmy, třeba Od soumraku do úsvitu, jsou pro mě velice dobré, ačkoliv by určitě nepatřily do oné vysoké kultury. Ano, v téhle definici bude vážná hudba vysoká a pop kultura nízká, ale já to tak nevnímám. Pro mě funguje měřítko líbí - nelíbí.

Ad Macdonald IV.:

Mění se časem, určitě. Příkladem může být třeba vnímání rock'n'rollu jako hudby pro spodinu při jeho vzniku, teď se na něj díváme s respektem. A nebo Beatles, nepřilíš komplikovaná hudba, která je dnes klasikou bigbeatu.

Ad Fiske V.:

Pro mě je populární to, co je oblíbené mezi lidmi. Hudba pocházející z lidu je pro mě dnes například etno.

Ad Fiske VI.:

Částečně si myslím, že je to pravda. Vezměme si třeba to, že dechovku poslouchají hlavně starší lidé, nešťastně zamilované písně lidé se zlomeným srdcem... Ale není to podmínka.

JÍŘÍ

Jak vnímáš termíny pop a populární? Je mezi nimi pro tebe nějaký rozdíl?

Pop je dvojnásobný termín, je to záležitost vnímatelná ve dvou rovinách. Jedna je žánr, pravděpodobně hudební, druhá věc je pop jako přístup k umění. I metal se dá totiž dělat popově, prvoplánově... Každý žánr má prostě svůj pop. To znamená, že vychází vstříc společenské objednávce, je jednodušší atd. V každém žánru existuje prostě pop i alternativa.

Jak na tebe působí slovo pop?

Jsem mainstreamový typ, mívá mi vadí burani, než snobi, takže pop pro mě není žádná urážka. Víím, že pop - s formálně omezenými prostředky - se dá dělat dobře. Musíme si uvědomit, že hudebníci mají k dispozici sedm tónů a pět půltónů, a na tomhle poli se všechno odehrává... Příklad dobrého popu je pro mě třeba Michael Jackson, který má v některých skladbách téměř funky basové linky, právě on ty žánry bezvadně míchá. Dobrý pop hrají podle mě i Pet Shop Boys, kteří svoje dobré skladby cizelují do posledního detailu. A ačkoliv jejich hudba prvky

popu vykazují, nikdy se nedostali do Top 20 ve Velké Británii!

Je pro tebe nějaký významový rozdíl mezi rockem a popem? Pokud ano, jaký?

Rozdíl je v přístupu. I rock má svůj pop. Například U2 jsou pop rocku.

Proč?

Obsahově rockovou muziku předkládají světu snadno přístupnou formou, a dělají to od poloviny 80. let 20. století.

Co si představíš pod pojmem popularizace?

Proces, buď samovolný, nebo řízený (například reklama). Je to podle mého názoru první část kupního řetězce. Aby se produkt prodal, musíš ho přiblížit velkému počtu lidí. Na druhé straně popularizace je i to, když nějakému kamarádovi doporučíš desku, ačkoliv vím, že si ji nikdy nekoupí.

Udržuje si klasická hudba (například Beethovenovy kompozice) svou kvalitu „vysoké kultury“ i tehdy, když je vytržena ze svého přirozeného prostředí (například z koncertních sálů, kde ji interpretují orchestry)? Může podle tebe dojít k tomu, že se z klasické hudby stane skladba populárního rázu?

Vylučnost si podle mého nezachovává. Každý hlupák dnes hraje na klavír Pro Elišku, ačkoliv ke klasice patří její perfektní provedení. Z těchto skladeb se pak stávají hity vytržené z kontextu, stávají se popovou záležitostí, hitem jako každá jiná populární píseň. Tohle je třeba aspekt starších muzikálů, například Jesus Christ Superstar. Ten byl dotažený natolik, že jeho autoři věděli: musíme tam mít 2-3 potenciální hity, píseň milostnou a tak dále, aby ten muzikál mohl být tak zvaně kultovní.

Má prostředí, dosažené vzdělání a další aspekty vliv na vkus člověka?

Nevím. Kdyby to tak bylo, jak by bylo možné, že mi z hlavy nejde naprosto průměrná melodie, kterou jsem slyšel před pár dny v rádiu? Myslím si, že to, jak mě rodiče vychováli, k formování vkusu nestačí. Hudba je na to moc specifický žánr.

Co v hudbě považuješ za kýč?

Je třeba říct, že kýč nevnímám jako negativum. Ano, existuje cesta chytlavých postupů, existují vtíravé melodie... Ale kde je napsáno, že by ty postupy nebo melodie měly být zákonitě špatné? Ty skladby mohou být špatně provedené, to ano, ale samy o sobě zlé být nemusejí. Písničky tohoto typu navíc oslovují lidi, kterým jsou nějaké nedostatky v hudbě úplně jedno. Ta hudba - například nahrávky v poslední době známých osob Evy a Vaška - vkus lidstva nekazí.

Je v dnešní době posluchač odsouzen k pasivní konzumaci hudby, nebo si může vybírat?

Dnes máme velkou možnost volby. A jestli platí šance výběru pro ty, kteří hledat chtějí? Ano, ale to tak bylo vždycky. I dřív tomu přeci bylo tak, že kdo chtěl jít na tancovačku, šel tancovat, kdo nechtěl zůstal doma. Snad jen třeba ve 14. století v kostele si lidé nemohli vybírat...

Madonna a Michael Jackson. Jsou podle tebe lepšími umělci, nebo manažery? Za co podle tebe vděčí své slávě?

Michael Jackson je výjimečná osobnost. Madonna je určitě lepší manažerka než on, vždycky ze svých možností vytěžila maximum, umí jedinečně zacházet s tím, co umí, i když toho není zas tak moc. Tak suverénně jako ona se Jackson chová jen na pódiu, v tom je mezi nimi rozdíl.

Ad Adorno I.:

Ano. Někdy ale mám pocit, že se všechno hází do jednoho pytle. Je fakt, že čím víc je dominantní melodií písnička má, tím víc se dá variovat. Ne vždy se to ale dá navléci na tlak, který má zájem na tom, aby to tak bylo. Samozřejmě, když se objeví takový talent jako je třeba Alanis Morissette, tak je pravděpodobné, že firmy okamžitě „vyprodukují“ další podobné „holky rebelky“, jejichž desek se prodá několik milionů. Není tomu ale tak vždycky - a je vlastně otázkou, proč by třímínutová písnička nemohla být stejně výstižná a „plná“ jako sonáta.

Ad Adorno II.:

Pro mě ně. Improvizace by mohla být pseudoindividualizace, ale tady přeci nejde o vypůjčování. Každá improvizace je v jazzovém diskursu považována za dílo.

Ad Macdonald III.:

Nijak, je to otázka míry. Každá hranice je napadnutelná a vyvratitelná jednoduchým příkladem.

Ad Macdonald IV.:

Ano. Platí, že v minulosti ta hranice byla jasná - někdo si zazpíval lidovku, někdo napsal operu - a bylo to všem jasné. Hranice kvality proto před několika sty lety tak snadno napadnutelná nebyla. Dnes je to daleko těžší, právě kvůli všem možným stylovým fúzím.

Ad Fiske V.:

Už dávno jako by platila ta druhá možnost, a já se s ní v zásadě ztotožňuji.

A kdybys měl pojmenovat něco, co vychází z lidu?

Pak by to byl folklor či etno.

Ad Fiske VI.:

Bylo by to tak, kdyby neexistovaly zájmy, které do toho vstupují. Je tu popularizace, trh, který chce, aby lidé chápali, co jim není vlastní. A je schopný toho do určité míry dosáhnout. Neexistuje spolehlivý recept, jak věci udělat populární - proč ten či onen film nebyl úspěšný, proč tahle špatná kapela zase uspěla. Roli tu určitě hraje i štěstí a dobový přesah - a to bude hrát roli i v době, až se všechny žánry znovu vyčerpají.