

Sériovost obsahu je charakteristickou vlastností masové kultury, ona umožňuje masový odběr, napomáhá vytváření návyků, dovoluje snadnější výběr a zájmovou orientaci.

Masová kultura nese s sebou velmi vážné změny v samotném formálním charakteru obsahu — stává se neustále vizuálnější. Masová kultura ve srovnání s tradiční kulturou zvětšuje vizuální formy exprese. Někdy se tento nový jev označuje jako „kultura obrazů“. Nevede snad tento nový moment v masové kultuře k zmenšení role psaného slova a ke krizi knihy? Nelze pochybovat, že psané slovo tvoří základ naší současné kultury — především v jeho nejdozrálejší vědecké, intelektuální a umělecké formě. Váha a význam jiných způsobů objektivizace a výrazů — plastiky, hudby, dokonce architektury — jsou ve srovnání s významem psaného slova druhořadé. Účastníci auditorií, ve kterých převažují elementy vizuální, postupně přicházejí k přesvědčení, že účast na kultuře se zakládá na shlédnutí a soudí, že pro porozumění novým obsahům stačí krátký pohled. Tím se ztrácí schopnost kontemplace, koncentrace, uvažování. Když pohled na film nebo na televizi není spojen s vlastní úvahou, vzniká primitivní, infantilní vztah k světu. Na Západě nedávno vzniklý termín „vidiotismus“ má označovat následky nadměrné konzumpce smyslových a vizuálních jevů, zejména při pozorování televizních programů.

Aby masová kultura mohla plnit svou funkci, musí respektovat intelektuální a kulturní návyky konzumentů. Každá kultura, která se chtěla nebo chce přiblížit k masům, musí navazovat na skutečnou úroveň jejich vzdělání a zkušeností. Je otázkou, zda by se mohlo například rozšířit křesťanství, kdyby operovalo výlučně teologicko-filosofickými traktáty a vynikajícími díly sakrálního malířství. Týdeník, který by sice měl vysoký umělecký a světónázorový obsah, ale byl by zbaven této schopnosti komunikace, by se stal podle mnoha teoretiků časopisem jen pro malý počet a nikoli pro milión čtenářů.

Podle západních teoretiků se čtenáři novin zajímají nejvíce o povídky a články, které uspokojují tři dominující elementy jejich primitivních emocí:

- a) Sebezáchova (strach). Sem patří povídky a články o vraždách, sebevraždách, kriminální příběhy, záchrany a výpravy.
- b) Láska a rozmnožování. Tento element je uspokojován v povídkách o milostných skandálech, v povídkách o žárlivosti, milostných dobrodružstvích atd.
- c) Ambice. Povídky o úspěších lidech a články povzbuzující soutěživost.

Masový konzument oceňuje obsah díla v morálních kategoriích; zločin musí být podle jeho přesvědčení potrestán; happyend — zesměšňovaný kritiky — má pro masového diváka zcela jiný význam než pro lidi, kteří si v důsledku svého intelektu za-

chovávají odstup vůči akci a chápou ji jako hru.

Jaké jsou perspektivy rozvoje masové kultury v masové společnosti? Socialistický model masové kultury musí dosahovat tematické pestrosti, musí se rozvíjet v těsném svazku s volným časem a uspokojováním potřeb vzdělání, zábavy a odpočinku. Výzkumy i zde dokazují, že opomíjení zájmů lidí ztěžuje kontakt s konzumentem. Obsah a hodnoty předkládané institucemi masové kultury mohou mít skutečný úspěch v sociálním působení jediné tehdy, když je akceptují početní lokální tvůrci veřejného mínění, kteří obvykle působí v malých, neformálních skupinách. Není nevyhnutelným osudem každé industriální společnosti, že se masová kultura stane kulturou nových středních vrstev s převládajícími maloměstskými vzory. Masová kultura může být organizována jinými sociálními silami a může mít jiné konzumenty než jsou příslušníci středních vrstev. Americký příklad není osudovostí. Socialistická společnost si vytváří vlastní model masové kultury.

Martin Marušiak

Pozoruhodný polský příspěvek k sociologii filmu

O významu a dosahu studia masové kultury a masové komunikace vůbec a filmu jako sociálního jevu zvlášť, stejně jako o institucionálních předpokladech tohoto výzkumu v Polsku informoval Sociologický časopis již několikrát.

Čtvrté číslo (60) polského časopisu *Kwartalnik filmowy* z roku 1965, orgánu Uměleckého ústavu (Instytut sztuki) Polské akademie věd, jehož hlavním redaktorem je známý filmový teoretik a publicista J. Toepflich, přináší několik zásadních statí o sociologii filmu. Tyto statí je možno právem považovat za jakousi bilanci stavu této oblasti sociologického bádání, v níž Polská lidová republika zaujímá velmocenské postavení. Ze jde o formu bilance na úseku sociologie filmu, až dosud nejvýznamnějším terénu v široké a složité problematice masové kultury, bilance, s níž polští badatelé předstupují před vlastní i mezinárodní veřejnost, podtrhuje i skutečnost, že čtvrté číslo časopisu je číslo poslední, že příspěvkem k sociologii filmu *Kwartalnik filmowy* zakončuje svou patnáctiletou existenci. Problémy filmové tvorby a kultury jsou od počátku roku 1966 řešeny v novém měsíčníku *Kino*.

Úkolem této informace je upozornit na hlavní myšlenky obsahu uvedeného čísla časopisu *Kwartalnik filmowy* a uvést výběr ze světové bibliografie sociologie filmu, o kterou se jednotlivé články opírají.

Autorem úvodní statí nazvané *Sociologický výzkum v oblasti filmového vnímání* je známý sociolog K. Żygulski, který svou kompetenci na tomto poli již dokázal několika pozoruhodnými a podnětnými pracemi, založenými většinou na výzkumech vli-

vu filmu v různých sociálních prostředích a v různých krajích. Zygmundski v první části své stati podává přehled soudobé sociologie filmu ve světovém a polském měřítku po stránce obsahové i metodické a poukazuje na dosud nevyřešenou problematiku. Právem zdůrazňuje, že zatímco na jedné straně roste úloha filmu jako umění, jemuž věnují stále větší pozornost historikové a kritické kultury, zabývající se až dosud „tradičním“ uměním, neklesá na druhé straně význam filmu jako prostředku zábavy a rekreace — skutečnost, která přitahuje stále větší zájem sociologů, pedagogů a psychologů. Nejvýznamnější světové práce v této oblasti jakožto dílčím úseku dnes tolik preferované masové kultury vycházejí při rozboru sociální funkce filmu a kina z filosofie a z filosofie kultury (Cohen-Séat, Morin, Manvell, Kracauer, Handel aj.). Nejčastěji aplikovaná metoda spočívá v analýze reakcí („vlivu“) ve více méně přesně vymezených skupinách publika. Podle názoru Zygmundského tu nebývá dosti jasně respektováno hledisko přesnější diferenciaci tohoto publika, skutečnost, že pod vlivem různých činitelů složení filmového obecnstva podléhá velmi rychlým změnám. Polské výzkumy nepotvrzují výsledky západního badání o izolaci a pasivitě filmového diváka vzhledem k obsahu filmu. Naopak, polský divák zaujímá k filmu celkem aktivní postoj, postoj, který je nejčastěji podmíněn příslušností k dané sociální skupině.

Závěry K. Zygmundského konkretizuje J. Falewicz ve stati *Výzkum filmového vkusu městského obyvatele v Polsku*. Jeho výzkum byl proveden roku 1961 analýzou vzorku 1832 dospělých osob, vybraného podle pohlaví, věku, zaměstnání a bydliště. Výsledky výzkumu se týkají několika závažných skutečností. Úspěch filmu, projevující se nejvíce v jeho návštěvnosti, podmiňuje celá řada faktorů, mezi nimiž rozhodně nelze podceňovat vhodnou formu distribuce, publikační kampaně a dobu exploatace filmu. Výzkum vkusu městského obyvatele v Polsku opravuje celostátní statistický průměr pokud jde o „divácký“ a „umělecký“ film. Všeobecně se úsudky respondentů shodují se soudy filmových kritiků a vysoké procento mezi oblíbenými díly tvoří filmy vynikajících tvůrců jako Alain Resnais, Ingmar Bergman, Grigorij Čuchraj aj. I když divácký vkus se vždy neshoduje s názory publika o hodnotách filmu a rekreativní funkce filmu převažuje nad působením jeho uměleckých hodnot, nelze přesto problém hodnot estetických i jiných nikterak podceňovat. Jestliže publikum miluje veselohry, požaduje zároveň, aby mu měly co říci.

J. Falewicz dochází právem k závěru, že by výsledky sociologického výzkumu vkusu filmového publika měli respektovat činitelé řídící distribuci filmů a kulturní politiku země vůbec.

Významným tématem se zabývají i A. Kumor a D. Palczewska ve stati *Některé aspekty sociální funkce umění v době mechanické reprodukce*. Autoři vycházejí z hy-

potézy, že technický charakter naší civilizace zanechává zřetelné stopy jak na umělecké tvorbě, tak na vnímání uměleckých zážitků, a kriticky hodnotí práci německého teoretika W. Benjaminu na toto téma. Jestliže W. Benjamin tvrdí, že šíření mechanické reprodukce rozptýlilo specifické klima, jímž se vždy vyznačovalo právě umělecké dílo, totiž jeho specifičnost jako jedinečného a „posvátného“ objektu, a přispělo k odstranění „kultu umění“, ukazují polští autoři na příkladu hraného filmu, „technického“ umění par excellence, že tu došlo jen ke kvalitativní změně aspektů. Jedinečnost kinematografického výtvoru se totiž vůbec nevztahuje k charakteru jeho technického materiálu (filmového pásu), nýbrž k vědomému výběru a k interpretaci, na jejímž základě filmový umělec podává jedinečný a originální obraz reality. Kult umění také nezmizel, neboť tato funkce vůbec nezávisí na dané umělecké formě, nýbrž na schopnosti určitého díla vytvářet mýty. A „technická“ umění jsou právě „mýtotočná“ v neobyčejném rozsahu a intenzitě.

Zjednodušující teze Benjaminovy neobstojí před skutečností ještě z hlediska dvou aspektů. Jestliže je třeba si na jedné straně uvědomit, že proces „deskralizace“ umění předcházela vzniku reprodukčních technik, že vznikl už v lůně „tradičních“ umění a „technická“ umění tento proces jen intenzifikovala, jsou tu na druhé straně průvodní jevy druhého procesu, který „technická“ umění pasuje do „posvátného“ stavu tradičních uměleckých odvětví a oborů: filmové a televizní festivaly, fotografické výstavy atd.

I. Nowak-Zaorska věnuje svůj článek *První polské myšlenky o potřebě sociologického výzkumu filmů* průkopníku tohoto odvětví sociologie v Polsku J. S. Bystroňovi, který už ve své studii *Sociologia kina* roku 1919 signalizoval význam filmu pro utváření moderní společnosti. Bystroň vyslovil už před nástupem zvukového filmu a v době, kdy se film teprve stával masovým sdělovacím prostředkem, myšlenku, že poskytuje hotové modely pro vyjádření nejsložitějších citů a postojů člověka a ovlivňuje způsob myšlení a chování lidí. Studium filmu jako sociálního jevu dovolí racionálním způsobem orientovat vývoj kinematografie.

Pozoruhodné sociologické aspekty přináší i příspěvek Z. Gawraka *Nový hraný film a jeho společensko-historická geneze*. Hlavním rysem současného hraného filmu je jeho vývoj k autenticitě, jejímž projevem jsou jednak stále výraznější dokumentární prvky, jednak sama polodokumentární díla napodobující realitu. Hlavními znaky této autenticity je současnost syžetu, která nemá daleko k reportáži, a způsob reprodukce reality. Z. Gawrak tento způsob definuje jako „intenzivní autenticitu obrazu“, projevující se zhuštěnými, mikromorfními, často náznakovými a mnohovýznamovými strukturami.