

Pokorný, Milan

Novodobý epos? : žánrové souvislosti masové kultury

In: *Literatury v kontaktech : (jazyk - literatura - kultura)*.
Pospíšil, Ivo (editor); Zelenka, Miloš (editor). 1. vyd. Brno:
Masarykova univerzita, 2002, pp. 34-41

ISBN 80-210-2841-6

Stable URL (handle):

<https://hdl.handle.net/11222.digilib/133293>

Access Date: 16. 02. 2024

Version: 20220831

Terms of use: Digital Library of the Faculty of Arts, Masaryk University provides access to digitized documents strictly for personal use, unless otherwise specified.

Novodobý epos? Žánrové souvislosti masové kultury

MILAN POKORNÝ (PRAHA)

Snad žádná dvojice literárních žánrů nenabízí méně prostoru pro nalézání možných souvislostí než ta, o níž bude řeč v následující úvaze. Na jedné straně aristotelicky „vysoký“ žánr, který na samém úsvitu světového písemnictví do značné míry předurčil budoucí vývoj slovesného umění jako jedna z výchozích možností, jak si esteticky osvojit prostor fyzické a duchovní existence, tedy epos. A na straně druhé – sám symbol povrchnosti, spotřební produkt masové kultury, přijímaný ve skrytu duše s depektem i jeho pravidelnými konzumenty: rozhlasový a televizní seriál. Tedy dvojice žánrů, z nichž jeden otevírá a druhý prozatím uzavírá dějiny esteticky účinné prezentace určitých idejí s využitím epických či dramatických principů výstavby uměleckého díla. Mezi těmito dvěma žánry je vzdálenost symbolicky přirovnatelná k epoše, během níž se odehrály celé dějiny světové kultury. Ale přesto lze i zde nalézt typologické souvislosti, jejichž existence vybízí k úvahám směřujícím díky povaze zkoumaného materiálu za hranice úzce chápané genologie.

Začneme pohledem na televizní obrazovku, na níž běží padesátý či dvoustý díl některého z nekonečných seriálů. I za předpokladu, že divák vynechal několik předchozích dílů, o nic podstatného nepřišel. Setká se s důvěrně známým prostředím, s konstantně rozvrženými charaktery postav, s další variantou zápletky, která se rozehrává v každém dílu. Ti hrdinové, kteří do děje vstoupili s naivitou, jsou naivní i po stovce dílů, zloduši se ani posté nepoučili, že jejich špatné skutky budou po zásluze potrestány. Ačkoli seriál běží již třeba desátý rok¹, jejich postavy nezestárly ani o den. Základní funkce času v epickém i dramatickém díle jako prostředku kauzality příběhu je v těchto případech omezena pouze na izolované úseky jednotlivých dílů, v jejichž rámci (a pouze v jejich rámci) pohyb na časové

¹ Tak je tomu například v případě amerického televizního kresleného seriálu Simpsonovi nebo českého rozhlasového seriálu Tluchofovi. Oba seriály sice nesou výrazné rysy parodie vlastního žánru, přesto i ony zachovávají jeho pravidla.

ose skutečně existuje. To, co platí v rámci jednoho dílu seriálu, ovšem neplatí ve vztahu mezi jednotlivými epizodami. S každým novým dílem se začíná od výchozího bodu. Čas se zastavil, přesněji řečeno hrdinové žijí v nekonečné časové smyčce, jež má povahu nehybné přítomnosti².

V tomto bodě – ve způsobu nakládání s kategorií času – lze odkázat na shodu narativní strategie žánru televizního seriálu s postupem, který je charakteristický pro žánr eposu.

Epos jako původně ústně tradovaná, později písemně zachovaná fixace kolektivní shody na řešení elementárních „světonázorových“ otázek prodělal během své existence dramatický vývoj, který podle mínění některých odborníků³ trvá kontinuálně dodnes, podle častěji sdílené představy však jako žánr naplnil své poslání tím, že se stal objektem přímé (typologické) i nepřímé (genetické) polemiky, z níž vzešel žánr románu⁴. Vztahy, které epos nastoluje, nelze analyzovat lidskou zkušeností jeho vnímatele; brání tomu mytologické kořeny narativní struktury, odkazující k původnímu podloží hrdinského eposu jako časově nejstarší tematické varianty žánru, jež V. M. Žirmunskij spatřuje v bohatýrské pohádce⁵, M. Bachtin v národní pověsti⁶.

M. Bachtin (a podobně např. Georg Lukács) hovoří o eposu jako o hotovém, „ztuhlém“ žánru zaměřeném absolutně do minulosti totálně oddělené od přítomnosti: „Odstránit tuto hranici znamená odstránit formu eposu ako žánru.“⁷ Pro epos je nepochybně příznačný aspekt epické idealizace, jehož nástroji jsou mytologické narativní prvky, jakož i absolutní distance světa eposu a světa jeho vnímatele na jedné straně a kanonizovaná sousta-

² Tento problém podrobil analýze U. Eco v souboru esejů *Skeptikové a těšitelé*. Svoboda, Praha 1995, s. 255–263.

³ P. Ivinskij hovoří o historických variantách jediného žánru epopeje v proměnách forem od starověkého eposu k románové epopeji (*Epopeja. Istoričeskije formy žanra. Ot epopei drevnosti k socialističeskoj epopeje. Rozprawa habilitacyjna*. Uniwersytet Marii Curie-Sklodowskiej, Lublin 1980)

⁴ Typickým představitelem této koncepce je M. Bachtin.

⁵ V. M. Žirmunskij: *O hrdinském eposu*. Lidové nakladatelství, Praha 1984, s. 56–58. Pohádka odpovídá jakožto „typologicky nejstarší etapa ve vývoji eposu“ období patriarchální rodové společnosti, hrdinský epos je historicky zakotven do národní, státní perspektivy.

⁶ Bachtin, M. M.: *Epos a román (O metodologii výzkumu románu)*. In: Bachtin, M. M.: *Problémy poetiky románu*. Slovenský spisovateľ, Bratislava 1973, s. 75

⁷ *Tamtéž*, s. 78

va stylotvorných prostředků na straně druhé. Právě tento aspekt je pro M. Bachtina východiskem k úvaze o vztahu eposu jako hotového, „zestárlého“, uzavřeného žánru s vlastním pevně kodifikovaným kánonem a románem, jenž je opozičně aktivní, formující se, neukončený.

Vyjděme z toho, že epos již ze své podstaty, již je mytologizovaný obraz hlubinných, určujících rysů daného společenství, vylučuje dotyk s temporálně, lokálně, biologicky determinovanou pozicí jeho vnímatele, naopak ji svou nad- (bez)časovostí přesahuje a rozpíná se k nekonečnu. Ukotvení eposu do světa zkušenosti jeho recipientů postavami vládců, králů je klamem: právě v nich, jakkoli často konkrétně pojmenovaných, se nejjasněji vyjevuje rozdíl mezi strategií eposu a románem. Hrdinové eposu jsou (při vši fabulační vynalézavosti, jež je tradičně doprovází) statickými nástroji, vykonavateli vyšší vůle, kterou nesou jako příznak svého postavení ve struktuře díla, a tedy reality sui generis, vůči níž není možné se vymezovat racionálně, na základě vlastní zkušenosti, ale pouze emocionálně – právě na základě dotyku s něčím, co člověka přesahuje. Hrdinové eposu spouštějí božský stroj příčin majících opodstatnění ve svých následcích, ožívují mechanismus mýtu, jsouce sami o sobě oním mýtem; jejich povaha, motivace jejich jednání, vnitřní život, zkrátka subjektivní psychologická charakteristika se vykládá zvenčí, právě jen z jejich účasti na naplňování jejich úřadu, jenž je konečným smyslem, smyslem samým o sobě, k ničemu dalšímu se nevztahujícím, smyslem uzavřeným do sebe sama stejně tak, jako je sám do sebe uzavřen svět mýtu i každá jeho část. Každý čin hrdiny eposu je manifestací tohoto vyššího smyslu (úradku bohů, ale také například přirozeného, nepropůjčeného, ale naopak mytologicky garantovaného „národního“, etnického či královského práva), jenž je jeho motivačním zdrojem. Fabulační struktura, jakkoli rozvíjená v kauzálních řetězcích vyvozovaných z „běžného“ života, je segmentována zásahy tohoto vyššího smyslu, jež tvoří skutečnou obsahovou osnovu příběhu. Život hrdiny je tematizovanou manifestací této předurčenosti, stejně jako je jakákoli postava eposu tematizací záměrů onoho vyššího smyslu. Nikoli pouhé přiřazení příznakových nadpřirozených, mytologických vlastností podle typu postavy, ale jejich přímé splnutí s touto postavou, faktické „nahrazení“ postavy souborem těchto epitet, která ji zcela vyplňují a vytěsňují jakoukoli individuální charakterizaci mimo zřetel záměru tvůrce eposu, tvoří podstatu epické idealizace jako mechanismu, jehož prostřednictvím světu eposu vládne apriorní předurčenost daná nezpochybnitelnou vůlí vyšší moci.

I hrdinové televizního seriálu jsou, podobně jako hrdinové eposu, statickými nástroji, vykonavateli předem rozvrženého plánu a své funkční

zařazení ve struktuře díla odvozují od souboru svých konstantních vlastností. Tato emblematicnost postav je jedním z důležitých předpokladů pro vyvážení života postav televizních seriálů z kauzálně-temporální lineární posloupnosti a pro nahrazení této dynamizující kategorie uplynutí času ustrnutím v bezčasové nehybnosti, jež má podobu pohybu v nekonečné časové smyčce.

Jestliže ovšem smyslem eposu bylo prostřednictvím estetizace mýtu vytvářet a zachovávat povědomí o hodnotovém souboru definujícím příslušnost k danému společenství, poslání televizního seriálu míří mimo duchovní sféru. Jeho cílem je přimět co největší počet lidí, aby sledovali vkládané televizní reklamy. Právě vysílání reklam je totiž nejvyšší prioritou, vlastním smyslem existence komerčních televizních stanic⁸. Mezi počtem diváků a štedrostí inzerentů je přímá úměra. Protože pochopitelně není možné sdělit divákům tuto skutečnost přímo, je úkolem televizních programových pracovníků vymyslet co nejlákavější „obal“ na reklamy, v tomto případě televizní seriál. Logika věci vylučuje použití vnitřně strukturovaných příběhů s jasně definovaným fabulačním obloukem – „televizních románů“, obvykle rozdělených do více dílů, jejichž hrdinové procházejí vývojem, mění své hodnotové priority v závislosti na získaných zkušenostech, stárnou a umírají, zkrátka jsou podřízeni zákonitostem časové linearit. Takové seriály (např. Jaroslava Dietla) výše uvedeným požadavkům nevyhovují, neboť mají zcela jiná ideově-estetická východiska, jež je sblížují s žánrem televizní inscenace či dokonce hraného filmu.

Splnit základní funkci žánru televizního seriálu, a sice efektivně vydělat peníze, mohou jen takové seriály, které umožňují libovolné prodloužení podle zájmu trhu. Tento požadavek ovšem vylučuje nevratné změny v epické struktuře. Každá změna stavu je příznakem vývoje, tedy přeorganizování dosud platné hierarchie hodnot. Toto axiologické hledisko je v přímém rozporu s potřebou uchovat stávající, jednou provždy danou, neměnnou hodnotovou strukturu manifestovanou právě emblematicností postav televizního seriálu. Přestože se pohybují v kulisách důvěrně známého světa naší přítomnosti a okázale tím porušují princip absolutní epické, tedy i časové distance, platný pro žánr eposu, svým trváním ve světě bez

⁸ Vzhledem k nedořešenému postavení našich veřejnoprávních médií necháme jejich problematiku stranou pozornosti: obecně je možno konstatovat, že jak zákonodárci (vytvořením prostoru pro vysílání reklam), tak i jejich provozovatelé (stálou snahou o co největší sledovanost, při níž přebírají stále více programových a stylových prvků komerčních médií) přibližují český model veřejnoprávních médií jejich komerční období.

času, bez vývoje jako by se vracely až k jednoznačným konturám mytologických postav. Podobně jako ony nemají ve své charakteristice zakódovány dvě základní vlastnosti lidských bytostí: schopnost přehodnocovat své zkušenosti a vědomí neodvratného přibližování se k smrti. Tyto faktory zásadním způsobem determinují způsob epické konkretizace žánru. Zatímco hrdina románu je autorem vyslán do světa za tím účelem, aby si jej osvojil, tedy aby jej učinil součástí své individuální zkušenosti a aby se zároveň sám stal součástí dějinné „zkušenosti“ světa, hrdinové eposu jsou do světa vysláni proto, aby svou existenci naplnili fátum, mytologickou předurčenost, božskou vůli. Odysseus není svým blouděním změněn, zkušenosti, které během této cesty učiní, jej neučiní jiným, než byl na jejím počátku. Nemůže být: v žánru eposu je čas kategorií *sui generis*. Ve shodě s Umbertoem Ekem⁹ je nutno odlišit čas vyprávění od rámce času, v němž se vypravuje: zatímco čas, v němž se vypravuje, ubíhá, čas vyprávění se zastavil. Stejně si počínají autoři televizních seriálů. Ať už podrobí své hrdiny jakkoli neuvěřitelným „dobrodružstvím“, výsledkem nebudou získané zkušenosti a následně změněné reakce, tedy příznaky vývoje. Ačkoli jsme byli svědky reálně uplyvajícího času, v němž se příběh odehrával, v příštím dílu se vrátíme na začátek oné nekonečné časové smyčky.

Jsmo tak svědky paradoxu. Toto faktické obrozování, znovuzrození nemá povahu mýtu jako v případě eposu, neboť zde zcela absentuje noetický i etický rozměr mytologie jako axiologicky závazného výkladu světa, a za druhé, svět vnímatele od světa eposu neodděluje absolutní epická distance, vyřazující svět mýtu z norem každodenního života. Naopak, svět televizního seriálu je vědomě modelován jako svět přímo odvozený od světa vnímatele. Hrdina seriálu, traktovaný jako součást důvěrně známého světa zpřítomňovaného denní zkušeností vnímatele, je zároveň z tohoto světa vyvazován svým utkvěním v čase, *de facto* nesmrtelností.

Tento rozpor můžeme vnímat i v rovině stylotvorné jako konflikt imaginativního a mimetického typu narativní práce. Způsob budování světa televizních sitcomů je trestí mimetického typu tvorby. Definice A. Hamana, jenž mimesí rozumí nikoli „prostou reprodukcí jevové skutečnosti, nýbrž ztvárnění fiktivního světa do podob odpovídajících naší tělesně smyslové zkušenosti a orientaci v přirozeném světě“, ¹⁰ může být východiskem i pro oblast masové kultury, jež nabízí pokud možno co nejvěrnější mimesi-

⁹ Tamtéž., se. 258–259

¹⁰ Haman, A.: Fikce a imaginace v prózách devadesátých let. Tvar, 12, 2001, č. 17, s. 6–7.

tickou iluzi reality. Tato iluze je však zásadně zpochybňována právě rozporem mezi mimetickým pojetím času jako přirozeného rámce, v němž se odehrávají vyprávěné příběhy, a „mytologickou“, statickou koncepcí času, jež charakterizuje žánr televizního seriálu. V tomto ohledu se transparentní mimetičnost televizního seriálu obrací ve svůj protiklad – imaginativnost¹¹. Přitom nic není konzumní produkci vzdálenějšího než právě tato linie estetické prezentace, charakterizovaná uvedením fabule v pochybnost, ztrátou (znejasněním totožnosti) hrdiny a přetižením textu reflexí¹². K distinktivním rysům imaginativního typu tvorby ovšem náleží též předimenzování role času, jež může vést až k jeho destrukci. Rozbití temporálního řetězce, znehybnění toku času, návrat od následku před jeho příčinu, to jsou rozhodně postupy příznačné pro imaginativní typ tvorby. Jejich existence v mimetickém „prostředí“ produktu masové kultury je paradoxem, který si žádá objasnění.

Důvod použití „mytologické“ (imaginativní) koncepce času v televizním seriálu je jednoznačně definován. Je jím potřeba vyčerpát ekonomický potenciál produktu – tedy docílit toho, aby bylo možno seriál libovolně prodlužovat, aniž by hrozil jeho „přirozený“ konec odpovídající koncepci mimetické iluze skutečnosti. Vrátime-li se k výše zmíněnému paradoxu, právě rys typický pro imaginativní (tedy vnímatelsky náročný, tradičně chápaný jako umělecky „vyšší“) způsob tvorby je zde klíčovým prostředkem vytvoření takového artefaktu, jehož vnímání je prototypem – řečeno slovy Jana Lopatky – „bezbolestné konzumace“. Tedy takového artefaktu, jehož struktura je co nejjednodušší, zbavená pokud možno všech přesahů, jež by komplikovaly jednoznačnost sdělení. Prvoplánovost žánru je téměř absolutní: je zbaven výkladové mnohoznačnosti, otevřenosti, a to navzdory tomu, že děj televizního seriálu je takřka bez výjimky zasazen do přítomnosti. Aby bylo možno zabránit nežádoucí problematizaci díla, jež by omezovala nebo dokonce znemožňovala jeho „bezbolestnou konzumaci“, je třeba podat je v maximálně kondenzované formě „digestu“, výtahu zbaveného potenciálu aktualizčních možností díla vyplývajících z ožívování různých vazeb v rámci jeho mnohvrstevnaté struktury. V tomto ohledu funguje uzavření příběhu do nekonečné časové smyčky jako dokonale nepropustná izolační vrstva, jež znemožňuje kontakt epického světa seriálu se světem vnímatele a podobně jako tomu bylo v recepci eposu, uzavírá oba světy do vzájemně nepropustných sfér. Tímto způsobem je docíleno

¹¹ Tamtéž.

¹² Grebeníčková, R.: *Literatura a fiktivní světy*. ČS, Praha 1995, s. 28–29.

totální epické distance, byť by dílo neslo řadu znaků shodných s realitou, kterou dnes a denně prožívají jeho konzumenti. Tento fakt s sebou nese zcizující efekt: přítomnost v příbězích televizních seriálů není vnímána jako součást zkušenosti jejich diváků, není poměřována jejich hodnotovou strukturou, nýbrž je přijímána jako celek sui generis. To, co má být sděleno, není předkládáno v rámci struktury, jejíž recepce je složitým procesem dekódování jednotlivých vrstev a aspektů díla, jejich nového a nového, proměňovaného zpřítomňování. Vlastností žánru televizního seriálu je zprostředkovanost, tedy vyloučení (nebo alespoň podstatné omezení) aktualizačního potenciálu jednotlivých složek díla jako relativně účinného ukazatele jeho umělecké hodnoty. O tu samozřejmě nejde, ale přesto je třeba – jak velí zákony masové kultury – přinést alespoň její zdání. A tady se ocitáme u kořene věci, tedy u mechanismu kýče.

Zpřístupnění, zprostředkování jako princip transmise je postup podstatně odlišný od mechanismu působení uměleckého díla, jehož recepce nese znaky dekódování mnohoznačné, otevřené struktury. Emblematicnost, primárnost, redukce významových rovin, znemožnění aktualizačního přesahu jsou příznaky – řečeno s J. Lopatkou – „iluze hotovosti“ jako aspektu kýče. Je to právě i funkce epického času v televizním seriálu, jež přiřazuje tento žánr do sféry kulturního fenoménu kýče, jenž je atributem spotřební, komerční kultury (aniž by se s ní ovšem bezezbytku překrýval). „Mytologický“ rozměr času ve spojení s mimetickým typem osvojování reality je vnímán „zasvěcenými“ diváky a posluchači prostřednictvím příslušného kódu jako normativní příznak žánru. Stejně, tedy jako systémově opodstatněný příznak žánru, přijímáme pojetí času v žánru eposu. V tomto případě však je tento postup integrální součástí neobyčejně komplikované autorské strategie, jejímž cílem je tematizovat základní kategorie duchovního, morálního i ryze praktického společenského uspořádání, strukturovat a hierarchizovat obecně sdílené hodnoty, jež měly tvořit základ „společenské smlouvy“ příslušníků dané komunity. Prostředkem k tomu byla mytologizace epického světa: způsob vytváření postav, jejich pohyb v čase a prostoru eposu, vyvázaný z logiky světa vnímatele, postavený mimo něj, nad něj. Tento efekt byl docílen prostřednictvím totální epické distance, jež umožnila vyvázaní postav eposu z časových souvislostí reálného světa, jejich pohyb v dostředivém časovém poli bez začátku a konce, bez vazby k reálnému času světa vnímatele, a nahrazení zákonitostí světa vnímatele zákonitostmi sui generis – nejčastěji vůlí vyšší moci. Jednání hrdinů ve shodě s touto „božskou“ vůlí pak vytvářelo v myslích diváků iluzi výjimečného, mimozemského řádu, jenž je nadřazen jejich vlastní realitě.

V seriálech o nic podobného nejde. „Uzavření“ času má za cíl, jak už bylo řečeno, umožnit podle potřeby libovolně přidávat nové a nové epizody, aniž by bylo potřeba kalkulovat s vývojem postav, tedy s jejich změnou v čase. Emblematická a hyperrealismus, imaginativnost a mimetická. Uvnitř žánru toto spojení funguje, neboť vytváří funkční strukturu. Vzniká zde však rozpor mezi tím, co je vnímáno jako umění, a komerční produkci, která se jako umění tváří. Proměna postupu, jenž je objevitelem a nositelem uměleckého poselství, ve vyprázdněné stylegma, jež se v novém žánrovém kontextu stává pouhou banalitou bez tajemství, bez mnohoznačných přesahů, bez aktualizací potenciálu, je procesem přeměny umění v kýč. Není sporu o tom, že v tomto případě nejde o záměrné, intencionální vřazení „vyššího“ stylového postupu s cílem předstírat jeho originalitu, jak zní často definice kýče. To ovšem nic nemění na podstatě rozporu, který je zakódován do žánrové struktury televizního seriálu a který opravňuje hovořit v souvislosti s ním o projevu kýče. Základním poznávacím znakem kýče totiž je, že místo objevitelské práce jen předstírá: předstírá originalitu postupů, domnělé poslání atd. Televizní seriál na jedné straně jako by se otevíral pulzu reálného světa – a na straně druhé se před ním neprodyšně uzavírá. Umberto Eco definuje takový postup jako etickou, společenskou a psychologickou lež, která je de facto lží strukturální¹³. Závěry, které z tohoto konstatování vyplývají, mívají od estetiky k sociologii a dalece přesahují téma této úvahy.

¹³ Eco, U.: Skeptikové a těšitelé. Nakladatelství Svoboda, Praha 1995, s. 124.