

dostavěno v roce 1916 (nikoli 1917, s. 114), chybějící zakomponování římskokatolického povolení kremací do vývoje pohřbu žehem v české společnosti (s. 114–115, objevuje se teprve v přehledu na s. 119–120), a především automatické ztotožnění individualizace pohřební praxe s její personalizací (s. 122, 128) – ta je sice známá ze zahraničí, odkud rovněž pochází termín „pohřby ušité na míru“ (*tailor-made funerals*), v české společnosti k ní však prakticky nedochází. Nepřesnosti se nicméně objevují i jinde: ve (stále ještě) většinově protestantských Spojených státech se obvykle nekonají „mše“ (s. 15), nýbrž „bohoslužby“; termín „česko-bratrský“ nelze používat bez přesnějšího vymezení, protože k tradici staré Jednoty bratrské se hlásí víc církví – autoři přitom mají jednu na mysli ochranovskou *Unitas fratrum* (s. 17), podruhé Česko-bratrskou církev evangelickou (s. 95).

Větší míru tematické inovativnosti přináší tři „intermezza“, jež jsou na rozdíl od standardních kapitol dílem jednotlivých autorů, kteří mezi sebe přizvali také Karla Spala. V prvním z nich Tichý popisuje „sny“, z různých perspektiv explicitně tematizované problémy současné české římskokatolické církve, šestistránkový rozsah mu však naneštěstí neumožňuje jít do patřičné analytické hloubky, natož popsat metodologii šetření. Spal podal standardní religionistický popis jedné alternativní náboženské komunity / zdroje pozdně moderní privatizované a komerčně úspěšné „spirituality“ (konkrétně se jedná o biotroniku), nepokusil se však o její zařazení do širšího kontextu ani o žádnou sociologickou analýzu. Nejrozsáhlejší „mezihra“ z Vávrova pera je věnována (údajným) náboženským dimenzím internetu, autor k nim však naneštěstí přistoupil pouze v rovině teoretické konstrukce opřené o zahraniční literaturu, což vede k poněkud „nemastným, neslaným“ závěrům. Ani tato tři velice slibná témata proto nebyla využita v patřičné míře.

Kritickými poznámkami na adresu *Náboženství z jiného úhlu* nechci zpochybnit sa-

motný smysl vydání a pozitiva této knihy, jen je spatřuji úplně jinde než její autoři. Jde o poučený a zároveň svižně napsaný soubor textů popisující několik základních charakteristik vztahu současné české společnosti k náboženství. Slušná erudice v metodách a technikách práce se sociologickými daty i v teoretické sociologii náboženství autorům přitom umožňuje vyvarovat se chyb, kterých se leckdy dopouštějí jiní interpreti, nepřináší však naneštěstí mnoho nového. Jen širší čtenářské obci zprostředkovávají – a v některých případech rovněž prohlubují – již existující poznání.

Zdeněk R. Nešpor

Miroslav Paulíček: *Nikdo se neodvází říci, že je to nudné. Sociologie vysokého a nízkého umění*

Praha, Sociologické nakladatelství (SLON) 2012, 132 s.

Proti proudu. Miroslav Paulíček ve své monografii *Nikdo se neodvází říci, že je to nudné* věnující se vysokému a nízkému umění zastává v sociálních vědách menšinový pohled. Jde proti současnému (postmodernímu) proudu, který zpravidla diferenciaci na nízké a vysoké umění buď podrobuje ostré kritice, nebo ji zcela odmítá. Miroslav Paulíček nikoliv. Trvá na tom, že jistá podstata v rozdělení na vysokou a nízkou kulturu existuje a jejím popíráním bychom popřeli skutečnost. Spíše než zástupcem soudobého sociologického kánonu je kniha vyslaný normativní pojetí umění a estetiky.

Paulíčková monografie je dělena do dvou částí. První část je teoretickým východiskem a obhajobou pozic autora. Druhá část se pak věnuje konkrétním (dílčím) tématům sociologie umění.

Napříč celou teoretickou částí je patrný Paulíčkův boj s dominantní podobou sociologického diskurzu o umění. Vymezování se proti postmodernímu nehierarchizovanému pojetí umění je patrné prakticky na

každé straně. Autor se rovněž hned ve své předmluvě opatrně vymezuje vůči sociálně-konstruktivistické optice, přičemž trvá na tom, že ve své publikaci nepíše o „tak zvaném umění“, ale zkrátka o umění (s. 11).

V úvodní kapitole autor zasvěcuje čtenáře do základní konstrukce celé monografie. Umění je člověkem specifickým způsobem přijímáno, a to v kontextu celkové reflexe umění ve společnosti. Některé umělecké statky jsou pak oceňovány více, čímž dochází k hierarchizaci umění. Jak už napovídá Flaubertův citát v názvu knihy, o některém umění se „nikdo neodvážá říci, že je to nudné“ (s. 15).

Konstrukce samotného vkusu je v knize uchopena spíše okrajově. Kromě poznámky, že díla nežijí v sociálním vakuu, je zde odkaz na umělecký vkus. Ten je spoluvytvářen společností, ale definitivní rozuzlení záhady „černá skříňka“ vzniku vkusu je vyřešeno odkazem na psychologické vlastnosti diváka či posluchače. (O pozadí jeho vzniku nám toho moc nepoví ani rozpracované téma vkusu v druhé části knihy (s. 66)).

Paulíčkovi je však možné namítnout, že objektivní vkus neexistuje, že je sociálně konstruovaný. Malá „černá skříňka“ v podobě psychologizujícího odkazu na vkus se dá hodnotit jako esencialistický úrok mimo sociologický diskurz.

Četné odkazy na psychologii, které se objevují již v první kapitole, se zdají být autorovou tendencí postihnout rozměry vztahu umění a konzumujícího aktéra způsobem, na který nemá sociologie aparát. Psychologizující tendence lze chápat jako snahu o překonání redukcionistického pohledu sociologie.

Estetický hierarchismus vytváří celý systém, který podle Paulíčka ústí do pojmosloví „vysoké“ a „nízké“. Tuto diferenciaci autor respektuje a vehementně obhájí a jakoukoliv relativizaci těchto pojmů odmítá s odkazem na jejich reálné projevy v minulosti i současnosti (s. 16).

V druhé kapitole se zajímavým způsobem traktuje propojení mezi symbolickým světem jazyka a pojmenováním „vysoké“ a „nízké“ (umění). Hodnotově zabarvení je dáno tím, že přisuzujeme pojmům „nahore“ a „dole“ symbolický a hodnotící význam.

Problematické se zdá být především užívání pojmu „nízké“, které v sobě implicitně nese kritický, resp. dehonostující soud. Což, jak autor dodává, zpravidla vzbuzuje ještě větší emoce než elitářský rozměr „vysokého“ umění.

V souvislosti s tím, zda je možné z pozice vědy pracovat s pojmy „vysoký“ a „nízký“, Paulíček zmiňuje nehodnotící weberianský přístup a zvažuje jeho konfrontaci s užíváním zmíněných pojmů (s. 18). Paulíčková interpretace Webera je taková, že by bylo nepatřičné při hodnocení umění vůbec s hierarchickým slovním aparátem pracovat. Je pravda, že přemýšlení o umění v intencích dichotomie „nízký“ a „vysoký“ by se mohlo zdát pro nehodnotící soud zavádějící, jako přesnější interpretace weberianského přístupu se jeví ta, že tyto pojmy přijímáme, protože s nimi pracujeme jako se sociální realitou. Není však nutné se s existencí této hodnotící dichotomie identifikovat, abychom ji podrobovali zevrubnému rozboru či kritice.

V kapitole „Stručné dějiny vysokého a nízkého umění“, které by v názvu slušelo adjektivum „evropské“, autor čtenáře provede historií hierarchizace umění od antiky po současnost. Již v antice lze nalézt odkazy na hierarchizující výroky, které „stratifikaci umění“ překlápějí do stratifikace společenské. Symbolický význam umění se stává nástrojem manifestace sociálního statusu. Vzácné a masám nedostupné je privatizováno elitami. Posléze z umění zbývá jen to „nehodnotné“ a všem dostupné, jako je například populární hudba.

Technologický pokrok, který umožnil šířit díla k masám, vyvolával ve dvacátém století paniku z narušení starých pořádků.

Komodifikace kultury, přizpůsobení se průměru, nebo dokonce nejnižší úrovni vkusu a inteligence, pasivita konzumujících či omezení představitosti, to jsou jen některé výhrady formulované na adresu zmasověného umění (Carroll in Paulíček, s. 27).

Paulíček představuje i ostrou Adorno-vo kritiku. Adorno je zděšen povyšováním nízkého umění a popularizací umění vysokého. Dále Paulíček zmiňuje Hannah Arendt, která masovou kulturu za kulturu nepovažuje, protože společnost nechce kulturu, nýbrž zábavu (s. 24). Autor však nepodrobuje Adorna a další citované autory a autorky systematické kritice a většina z citovaných kapacit působí v Paulíčkově podání jako defilé elitářů, kteří mají strach ze zneuctění posvátného – umění určené vyvoleným, elitám, je pošpiněno konzumací nevhodných.

Čtvrtá kapitola se věnuje propojení sociologie a umění – tedy sociologii umění. Vymezení se proti Bourdieuho kritice kritiky umělců vůči sociologii umění zapadá do celkového pojetí vztahu umění a sociologie, kterou Miroslav Paulíček předkládá. Bourdieu vidí příčinu nesourodosti umění a sociologie jednoznačně na straně umělců – ti špatně snášejí revizionistické tendence, které má ve svém genetickém kódu sociologie. Sociologii není nic svaté, ani umělecké dílo. Respekt vůči dílu, který Paulíček nachází v sociologických začátcích v devatenáctém století, se zdá být pro něj ukázkou možného a vhodného propojení sociologie a umění.

Radikální proměnu sociologie a zásadní reformulaci některých přístupů autor v tomto ohledu nijak nereflktuje. Je zřejmé, že to, jakým způsobem dnes sociologie umění přistupuje k předmětu zkoumání, se může pro umělce zdát bezcitné až cynické – pokora však pro vědce a vědkyně nebyla nikdy dobrým rádcem.

Paulíček se drží vidění světa, ve kterém mají pojmy jako „umělecká krása“ a „technická dokonalost“ své jednoznačné

místo. Chce po sociologovi či socioložce, aby s těmito pojmy pracoval/a. V opačném případě se autor bojí, že při vědeckém zkoumání umění zmizí samotné umělecké dílo (s. 33).

Je otázkou, zda tento povzdech, který lemuje nejen celou čtvrtou kapitolu, není zcela mimo sociologický diskurz. Používání pojmů jako „umělecká krása“ či „technická dokonalost“ lze v sociologii označit za vysoce problematické. Zmíněné výrazy jsou v první řadě normativní, v druhé pak nejdou ze sociologické perspektivy po merit věci.

Není to právě tak, že sociologa či socioložku samotné dílo vůbec nezajímá? Sociologii zajímá společnost a její vtaž k tomuto dílu. Není pro sociologický diskurz samotné fyzické umění zcela arbitrární? Nezajímá nás více ona kategorie, nebo ještě lépe, konstrukce kategorie umění? Tématy pro sociologickou optiku mohou být například normativní systém, který definuje, co je hodnotné a co nikoliv. Jaká je konstrukce vysokého umění, či jak dochází k oné diferenciaci na vysoké a nízké. Nebo zda sociální stratifikace kopíruje hierarchii umění. Antropologická perspektiva je pak ještě víc tvůrčí, různé mezikulturní komparace toho, co považujeme za hodnotné, poukazují na konstruovanost naší umělecké hierarchizace. Miroslavem Paulíčkem obávané vylití vaničky i s dítětem v tomto případě prospívá věci.

Pátá a poslední kapitola první části vrcholí otevřenou kritikou sociálního konstruktivismu. „Bezcitná“ teze (a oblíbená antropologická tautologická floskule), že *umění je to, čemu se tak říká*, je jádrem sporu. Jinak řečeno, umění je produktem společnosti – sociální konstrukcí. Citovaný Hacking vyčítá těm, kteří vychází ze sociálně konstruktivistických pozic, primární vůli něco kritizovat a následně stav změnit nebo zničit, protože se jim současný zaběhnutý pořádek nelíbí (Hacking in Paulíček, s. 35).

Kritika nejrůznějších revizionistů a jisté staromilství včetně identifikace se starými pořádky jsou pravděpodobně přítomny v každém společenství a v každém oboru. Přílehlavou odpovědí by mohl být citát historika Dušana Třeštíka na obranu postmoderny, který Hackingovu kritiku postranních zlých úmyslů sociálního konstruktivismu poněkud obušuje: „Postmoderna (...) není skepsí, je spíše radostnou afirmací života světa, jaký je.“ (D. Třeštk. *Myslití dějiny*. Praha: Paseka 1999, s. 58)

V druhé části monografie se setkáváme s krátkými kapitolami rozebírajícími vždy konkrétní pojem či téma, které zapadá do debat v rámci sociologie umění. Jednotlivé rozbory jsou rychlým a přesvědčivým vhledem do tématu bez zásadní kontroverze, kterou může přinášet první část monografie. K přínosným lze zařadit zejména pojednání o kánonu (s. 40), Tolstého kritiku Shakespeara (s. 46), téma utváření (kultu) národní tvorby (s. 56), definici kýče (s. 61), pasáž o majetku a peněžích věnující se symbolické funkci peněz (s. 76) či téma role komiky v umění (s. 86).

Paulíčkův přístup je konzistentní. Autor si je vědom, že zastává minoritní stanovisko v sociologii umění. Dokonce by se dalo říct, že překračuje hranice sociologie a vydává se – stále vybaven sociologickým pojmoslovím – do vod uměnověd. Hraniční přístupy bývají nejpřínosnější, zároveň vzbuzují největší emoce. Za nejproblematičtější na celé publikaci lze považovat dvě věci, které spolu souvisejí: 1) nepochopení či alternativní výklad sociální konstrukce a 2) lpění na kategoriích vysoký a nízký, které autor považuje za pravdivé a odmítá jejich relativizaci i přes značnou proměnu jejich obsahu v dějinách či samotné narušení této bipolární struktury navázané na sociální stratifikaci.

Vkrádá se myšlenka, zda v knize nedochází ke zmatení pojmů, respektive k nepochopení sociálněkonstruktivistického přístupu. To, že je něco konstruováno, neznamená, že to není pravdivé. Umělecká hie-

rarchie je také konstrukt *par excellence*. Kritika elitářství neříká, že hierarchie není, jen poukazuje na její kulturní povahu a další fenomény, které jsou s tím spojené. Lpění na tom, že rozdělení na vysoké a nízké existuje, protože to existuje, je tautologie. To není argument proti sociálněkonstruktivistickému přístupu. Ona diferenciaci existuje jako konstrukce, to z ní nedělá pravdu nezávislou na sociálním kontextu. Sociálně konstruovaná realita není o nic méně pravdivá než realita fyzika, sociobiologa či přírodovědce.

Ze sociologického či antropologického hlediska lze tuto diferenciaci zkoumat. Reflexivní sociologický přístup, který se snaží jít za prvoplánový horizont, se bude snažit dospět k dekonstrukci onoho pojmu. Zákonitě musí i v duchu nehodnotící weberiánské tradice dojít k tomu, že se jedná o normativní systém. Případně, rozhodněli se autor tuto diferenciaci podrobit hodnotové kritice, dojde k tomu, že na poli sociálních věd se jedná o těžko udržitelný koncept.

Ani hierarchii umění nemůžeme dnes jednoduše aplikovat na sociální stratifikaci. Tyto dvě struktury, které možná v minulosti zdánlivě zapadaly do sebe jako dvě kostičky lega, dnes vykazují značnou rozdílnost. Jednoduše řečeno, několikrát opakovaná teze, že vysoké umění je prioritní, konzumováno elitami, že je pro „happy few“, a naopak nízké umění plné průměrnosti je určeno masám, dnes neobstojí. Jak upozorňuje Umberto Eco, rozdíly v hierarchii umění neodpovídají rozdílům třídním – „anglické královně se zamlouvá malířské dílo Annigonih, které by se na jedné straně určitě líbilo Chruščovovi a na druhé straně by je nezavrhli dělník vyděšený pokusy abstraktního malíře“ (U. Eco. *Skeptikové a těšitelé*. Praha: Argo 2006, s. 48). Univerzitní profesori – mimo jiné sám Umberto Eco – čtou s oblibou komiksy, které jsou pro svůj narativní styl zpravidla řazeny mezi nenáročná a zábavná (ne)umění. A zůstaneme-li chvíli u komiksu, odváží se o něm někdo

říct, že je nudný? Na rozdíl od opery či Shakespeara (s. 47) je komiks tím, čím nudu čtenář zahání. Staré pořádky neplatí a schematická bipolární diferenciacie umění se pod konkrétními příklady relativizuje.

Monografie *Nikdo se neodvážil říci, že je to nudné* je zajímavý příspěvek do sociologie umění. Debatu a uvažování zpravidla posouvají kupředu názorové střety. Pro zajímavou disputaci je Paulíčková kniha vybavena těmi nejlepšími východisky. Je zřejmé, že v recenzi dochází k zásadnímu rozporu mezi pojetím autora a pojetím recenzenta, bylo by však chybou považovat monografii za nepřínosnou – právě naopak! V mnohém je argumentace Miroslava Paulíčka tak přesvědčivá, že nutí i zaryté sociální konstruktivisty pochybovat. Odhlédneme-li od etnocentrického pojetí historického exkurzu umění (text je celkově hodně eurocentrický), uvádí kniha čtenáře a čtenářky do jedné z nejzajímavějších debat sociologie umění. Kromě teoretické části, kde autor místy zbytečně dbá na orientaci na dílo samotné spíše než na společnost, která je konzumuje, se pak čtenář setkává s rozbohem pojmů, které se k tématu neoddělitelně vážou. Miroslav Paulíček ve své knize přináší zajímavý a dnes nekonvenční pohled na stále živé téma. Navíc literárním stylem a zpracováním, o kterém by se nikdo nedovážil říct, že je nudné.

Michal Uhl

Martin Valenta: *Revoluce na pořadu dne: Kritické teorie Frankfurtské školy a její recepcce v německém levicovém hnutí šedesátých let dvacátého století, Frakci Rudé armády a německé straně Zelených: diskursivní analýza*

Praha, Matfyzpress 2011, 318 s.

Ačkoliv loňská kniha Martina Valenty vychází spíše z historických pozic, její sociologické přesahy jsou více než zřejmé. Zapr-

vě bych rád zmínil to, že titul vcelku přehledným a komplexním způsobem a na poměrně velkém prostoru představuje kritickou teorii tak, jak se vyvíjela od dvacátých do šedesátých let minulého století. To je samo o sobě počinem, který v českojazyčné literatuře chyběl a jenž zčásti pomáhá vyplnit mezeru v dané oblasti, zapříčiněnou pravděpodobně především ideologickou nepřízní minulého režimu vůči kritické teorii. Těžiště práce však spočívá v prozkoumání toho, jak kritická teorie Frankfurtské školy prostoupila či neprostoupila do myšlení specifické části soudobé německé politické scény.

Dle kapitoly o vymezení problému si autor od své knihy slibuje to, co lze odečíst z jejího názvu – tedy prozkoumání receptivního vztahu německé nové levice, konkrétně pak protestního hnutí šedesátých let, Frakce Rudé armády (RAF) a německé strany Zelených v její první fázi, k Frankfurtské škole a její kritické teorii. Vlivy autorů Frankfurtské školy na myšlení nové levice má studie zasadit do celkového kontextu jejího mentálního zázemí a jiných myšlenkových zdrojů. Poměrně ambiciózní je poslední, autorem explicitně zmíněná, výzkumná otázka, zda má myšlení kritické teorie co říci i v současné době a jestli je nadále aktuální. Metodologickým východiskem studie je foucaultovská analýza diskurzu, což samo o sobě do jisté míry vypovídá o jejím směřování k objevování pravidel, kontextů či vztahů uvnitř daných diskurzů, a to bez explicitně angažovaných ambicí. Zároveň to na autora klade požadavek precizní definice hranic analyzovaných diskurzů. Tím je ostatně částečně předznačena struktura knihy.

Vstupní kapitola na cestě k zodpovězení výše zmíněných otázek představuje čtenářům a čtenářkám základní pojmy, s nimiž Martin Valenta v knize pracuje, a poskytuje stručný přehled vědních oblastí, do kterých kritická teorie zasahuje. Následuje historické shrnutí vývoje Frankfurtské školy. Obě tyto kapitoly umožňují čtenářům