

HRANICE UMĚNÍ: VYSOKÁ KULTURA V HOLLYWOODU

Shyon Baumann

Film zaujímá ústřední místo v americké populární kultuře, přesto je paradoxně obtížné toto místo postihnout a charakterizovat. Sledování filmů je důležitou volnočasovou a kulturní aktivitou Američanů již přes sto let. O filmech a jejich hodnotách se čile diskutovalo už od vzniku kinematografie. Kritizovaly se mimo jiné za to, že jsou nebezpečné, ponižující, hloupé, nepůvodní, regresivní, rouhačské, sexistické, rasistické, ageistické a nesmyslné. Ale byly také chváleny za to, že jsou obohacující, poučné, zábavné, nádherné, spektakulární, promyšlené, působivé a nápadité. Kritici i příznivci filmů dávali své argumenty hlasitě najevo.

Dlouhodobé spory o tom, jaké místo filmy zaujímají v americké kultuře, jsou důsledkem řady velkých změn, k nimž v průběhu století ve světě amerického filmu došlo. Některé z těchto změn se týkají metod filmové výroby, jiné povahy samotných filmů, ještě další pak filmových diváků. Nás zde bude zajímat velká historická proměna ve vnímání filmů. Nemluvím přitom o přehodnocování názorů na konkrétní filmy, i když i takováto přehodnocení nejsou bez zajímavosti. Mne však zajímá, *jak se utváří chápání filmu jako legitimního a seriózního uměleckého média a jednotlivých filmů jako legitimních a vážných uměleckých děl*. Vedle této změny vnímání filmového média jako takového nás bude zajímat proměna vnímání hollywoodských filmů. V průběhu času se u části americké populace vyvinulo konvenční (z jejich hlediska) chápání hollywoodských filmů jako seriózních uměleckých děl. To je v ostrém protikladu s předchozím konvenčním názorem, že hollywoodské filmy jsou ze své podstaty, jako celek, povrchní zábavou.

Právě díky tomuto vývoji ve vnímání hollywoodských filmů se nyní můžeme setkat s určitými skupinami lidí, které jsou ochotné se intelektuálně zabývat hollywoodskými filmy a zakoušet je jako umění. Následující odstavec například uvozoval recenzi filmu *TAJEMNÁ ŘEKA* v časopise *New Yorker*:

Clint Eastwood už dříve natočil dobré filmy (NESMÍRITELNÍ, DOKONALÝ SVĚT), ale ne-režiroval dosud žádný, který by na naši představivost zapůsobil tak silně jako *TAJEMNÁ ŘEKA*. Tento výjimečný film, výkřik tragického realismu a žalu, byl natočen v katolické dělnické části Bostonu, v krajině bezútěšných ulic, hnědých šindelových domů a otlučených aut. Jeho umělecké kvality však rozhodně deprimující nejsou. Film nabízí trpké pochopení i opojnou radost z nového pohledu zprostřed-

kovaného dlouhým úsilím a lze si ho užít nejen pro film samotný – je úchvatný od začátku až do konce – ale také jako úspěch Clinta Eastwooda, který se ve svých 73 letech zřejmě dostal na vrchol své režijní kariéry. TAJEMNÁ ŘEKA byla natočena podle propracovaného románu Dennise Lehanea a nabízí inteligentní popis nevolnosti, pocitu fatality, který pomalu a nenápadně prorůstá komunitou, jako se plevel zmocňuje zahrady.¹⁾

Filmový kritik David Denby nebyl jediný, kdo TAJEMNOU ŘEKU chválil, a stejně tak nebyl jediný, kdo přistupoval k tomuto filmu jako k uměleckému dílu. Ve svých názorech se shodnul s řadou dalších kritiků i s mnoha diváky. Tato situace je zajímavá z historického, estetického i sociologického úhlu pohledu. Bývaly totiž doby, kdy by se podobnému přístupu diváci i kritici vysmáli. William Allen White napsal ve své studii o kvalitě amerických filmů v roce 1936 a roli kinematografie v americké společnosti toto:

Nejlepší knihy, nejlepší divadelní hry, nejlepší hudba a nejlepší poezie jsou vytvořeny pro náročné a moudré. To nejlepší v ostatních uměleckých druzích je chápáno, produkováno, prodáváno a žije nebo umírá jen proto, řekneme-li to zcela na rovinu, aby to hodnotili inteligentní lidé: ve všech uměleckých druzích kromě filmu. V této oblasti se žádní umělci, režiséři, scenáristé, kinomajitelé ani producenti nesnaží zaujmout příslušníky inteligence. Nestoudná múza stříbrného plátna vidí jen peníze, velké peníze, rychlé peníze, špinavé peníze od těch, koho napálí. [...] [C]elý filmový svět neposkytuje žádný prostor, kde by mohli chytrí a nápadití lidé nalézt zábavu pro náročné.²⁾

Kromě údajného nedostatku inteligence byl filmový průmysl viněn z mravního úpadku americké společnosti. „Dnešní filmy jsou nejdůležitější destruktivní silou naší civilizace,“ tvrdí například autorka článku na stránkách časopisu *Educational Review*.³⁾ Umění mělo zušlechťovat. Filmy však kazily mládež a formovaly společnost podle lascivních, mělkých, vulgárních a materialistických norem: „Výsledkem jsou sociálně patologické poměry,“ píše jeden sociální vědec.⁴⁾

Během prvních desetiletí 20. století byl Hollywood běžně situován na dno rigidně definované kulturní hierarchie. Vnímání Hollywoodu se ale v určitou chvíli radikálně změnilo. Předkládaný text si klade za cíl pochopit důvody a historický kontext této proměny.

1) David Denby, The Moviegoers: Why Don't People Love the Right Movies Anymore? *New Yorker*, 6. 4. 1998, s. 94–101, zde 112.

2) William Allen White, Chewing-Gum Relaxation. In: William J. Perlman (ed.), *The Movies on Trial*. New York: Macmillan Company 1936, s. 3–12, zde 5–6.

3) Bernardine Freeman, Bez názvu. *Educational Review*, 1926, č. 72, s. 115. Citováno in Lamar T. Benman (ed.), *Censorship of the Theater and Moving Pictures*. New York: The H. W. Wilson Company 1931, s. 86.

4) Donald Young, Social Standards and the Motion Picture. *Annals of the American Academy of Political and Social Science*, 1926, č. 127, s. 146–50, zde 148.

Ústřední teze

Tvrdím, že k legitimizaci Hollywoodu jako umění došlo během 60. let 20. století a že tento proces ovlivnily tři faktory. Zaprvé, změny v americké společnosti, jež nastaly v průběhu 20. století, otevřely prostor pro příležitosti (*opportunity space*),⁵⁾ v němž se mohl svět umění pro film (*art world for film*)⁶⁾ rozvinout. Tyto změny se odehrály mimo oblast filmu a zahrnují například kulturní důsledky obou světových válek a demografické, edukační a technologické změny v americké společnosti. Ve výsledném účinku tento vývoj vytvořil společenské klima, v němž byly kulturní rozpory spojené s nároky filmu na status umění redukovány a chození do kina mohlo být praktikováno jako akt poskytující umělecký zážitek.

Zadruhé, vývoj uvnitř hollywoodského filmu přiblížil tento svět jiným etablovaným uměleckým světům. Některé nejvýznamnější změny přinesla institucionalizace prostředků zasvěcených filmovému umění, například vznik filmových festivalů, vznik oboru filmových studií a účast režisérů na aktivitách, které posilovaly jejich status umělců. Další podstatné změny zahrnovaly vývoj v oblasti filmové produkce a konzumpce, jako například odklon od studiového systému k systému soustředěnému okolo režisérů, rozvoj artových kin a oslabení filmové cenzury. V důsledku těchto změn se začala produkce, distribuce, výuka a konzumpce hollywoodských filmů více podobat jiným legitimním uměleckým světům.

Zatřetí, předpokladem pro vznik světa umění pro hollywoodský film je intelektuální aktivita. Tento požadavek byl naplněn, když vznikl diskurs o filmu jako umění a byl šířen v recenzích. Filmové recenze byly vynalezeny krátce po vzniku filmu samotného, ale zpočátku recenzenti hodnotili filmy na základě jejich zábavnosti. V průběhu 60. let začali filmoví recenzenti využívat diskurs, který pojímal film jako umění a byl charakterizován specifickým slovníkem a souborem kritických nástrojů, jež umožnily mluvit o filmu jako o sofistikované a působivé formě umělecké komunikace.

Toto vysvětlení koresponduje se sociologickým pohledem na umění, který zdůrazňuje společenskou a kolektivní povahu umělecké produkce a konzumpce. Tento pohled bývá ponejvíce spojován s průkopnickou prací Howarda Beckera⁷⁾ a předpokládá, že místo kulturních produktů ve společnosti a jejich umělecký status jsou závislé na vývoji ve světě umění. To neznamená, že by umělecký obsah kulturních produktů nehrál jistou roli – na obsahu záleží a ne každý kulturní produkt se může stát základem pro svět umění. Znamená to však, že se relativní hodnoty kulturních produktů nestávají základem pro posouzení uměleckého statusu, aniž by k tomu přispěl celý svět umění. Předkládaná případová studie hollywoodského filmu rozšiřuje naši představu o světech umění o fakt, že jejich vývoj souvisí s příležitostmi poskytovanými širším společenským kontextem. Dále,

5) Paul D i M a g g i o, Cultural Boundaries and Structural Change: The Extension of High Culture Model to Theater, Opera, and the Dance, 1900–1940. In: Michel L a m o n t – Marcel F o u r n i e u r (eds.), *Cultivating Differences: Symbolic Boundaries and the Making of Inequality*. Chicago: University of Chicago Press 1991, s. 21–57.

6) K pojmu „svět umění“, jak ho definoval Howard Becker a převzala Priscilla Fergusonová, viz poznámku č. 39. (Pozn. překl.)

7) Howard B e c k e r, *Art Worlds*. Berkeley: University of California Press 1982.

i když se obecně ví, že umělecké světy jsou výsledkem úsilí v oblasti organizace a institucionalizace, tato studie ukazuje, že jsou také výsledkem intelektuálního úsilí. Umění je intelektuální oblast, a proto musí existovat soubor idejí, které vysvětlují a legitimizují filmové produkty jako legitimní umění. Filmová kritika je proto klíčem k pochopení způsobu, jakým jsou hollywoodské filmy přijímány jako umění.

Jak poznáme, co je umění?

Než se dostaneme k samotné otázce, jak se hollywoodský film stal uměním, musíme se zabývat definicí umění. Nikdo zatím nepřišel na způsob, jak vyřešit všechny spory týkající se této definice. V některých oblastech panuje všeobecná shoda – klasická hudba, impresionistická malba, italská opera. V mnoha dalších oblastech převládají rozpory – umělecké hrnčířství, rap nebo broadwayské muzikály. Ve všech případech však chybí jasná a přesná kritéria pro takovýto soud, což nemůže zakrýt ani zcela jednohlasný konsenzus. Umění je ze své povahy estetickým konstruktem, a proto je těžké ho definovat. Tento problém odráží soudní rozhodnutí spojená se svobodou projevu. Umění je forma komunikace, a musí být proto chráněna jako forma projevu. Obscennost je však škodlivá a společnost si zaslouží, aby před ní byla chráněna. Některé fotografie, literatura, sochy a filmy obsahují materiál nebo poselství, které lidé považují za obscenní. Kdo má rozhodnout, které z těchto kulturních produktů jsou umění a které ne? Princip „poznám to, až to uvidím“ nefunguje, protože každý to vidíme jinak.

Ve skutečnosti přenecháváme rozhodnutí o tom, co je umění, „odborníkům na kulturu“ – kritikům, akademickým pracovníkům a dalším intelektuálům, čímž jim přiznáváme určitou míru autority. Avšak ani oni se ne vždy shodnou. Každá skupina kritiků se snaží přesvědčit druhou, aby na danou věc pohlížela jejich očima, ale logicky vzato není žádný spolehlivý způsob jak rozhodnout, kdo má pravdu. Aby to nebylo tak jednoduché, tak dokonce i tehdy, když se kritici shodnou, to neznamená, že veřejnost jejich rozhodnutí schválí. Například abstraktní umění je pro estetiky a umělecké kritiky jednoznačně uměním. V myslích mnoha lidí je však abstraktní umění podvodné a bezcenné – je to malba, ale není to umění. Otázka, co je umění, tedy závisí na tom, co odborníci označí za umění a zda je jejich rozhodnutí přijato nebo odmítnuto širší veřejností.⁸⁾

Než se budeme touto otázkou zabývat v souvislosti s hollywoodským filmem, musíme nejdříve popsat a pochopit, v co přesně se film proměnil. Jak chápeme kategorii umění?

8) Rozdíly mezi hudebními žánry dobře ukazují, jak jsou některé žánry obecně považovány za umění, zatímco umělecký status jiných je zpochybňován. Richard Peterson a Albert Simkus ve své analýze hudebního vkusu jako znaků statusu docházejí k závěru, že „mezi Američany panuje obecná shoda o tom, že klasická hudba je ukotvena na horním konci hierarchie vkusu,“ zatímco „jak se v hierarchii vkusu pohybujeme směrem dolů, panuje stále menší a menší shoda v hodnocení“. Richard A. Peterson – Albert Simkus, *How Musical Tastes Mark Occupational Status Groups*. In: Michel Lamont – Marcel Fournier (eds.), c. d., s. 152–186, zde 168. Hodnocení hudebních žánrů začíná klasickou hudbou, následuje folk, jazz, populární hudba, big band, rock, náboženská hudba, soul a nakonec country. I když se Peterson a Simkus zajímali spíše o prestiž než o umělecký status per se, protože umění je kategorie dodávající společenské váhy, lze z jejich práce odvodit, že ty žánry, které jsou prestižnější, jsou také snadněji považovány za umění.

Díky čemu je umění zvláštní a hodné své prestiže a našeho obdivu? Jaká je definice umění?

Tuto otázku řeší esteticci už po staletí. V rámci těchto sporů byly navrženy různé definice, žádná z nich však nebyla nakonec ušetřena drtivé kritiky. Přesto se z jejich historie můžeme o základních problémech spojených s uměním něco dozvědět. Ranou definici umění navrhnul Lev Nikolajevič Tolstoj v jednom ze svých filozofických textů *Co jest umění*: „Umění počíná tehdy, když člověk za účelem, aby sdělil s jinými lidmi, co sám dříve pocítil, znovu týž cit v sobě vyvolává a určitými vnějšími znaky jej vyjadřuje.“⁹⁾ Komunikační a emoční aspekty umění jsou jistě důležité, neposkytují však nezpochybnitelnou definici. Tolstého definice například podle všeho vylučuje ta díla, která vyvolala v recipientech emoce umělcem nezamýšlené. Vylučovala by také díla, která nebyla nikdy předvedena publiku – a zdá se, že pouhý komunikační potenciál Tolstému nestačí, je třeba „sdělovat s jinými lidmi“. Takováto vyloučení nekorespondují s intuitivními představami o tom, co je umění.

Filozof Stephen Davies nedávno rozlišil definice, které zdůrazňují, co umění dělá („funkcionalistická“ definice), a ty, které zdůrazňují proces, kterým umění vzniká („procedurální“ definice).¹⁰⁾ Jak to pregnantně vyjádřil,

Funkcionalista věří, že umělecké dílo nezbytně plní určitou funkci nebo funkce (což obvykle znamená, že poskytuje hodnotnou estetickou zkušenost), které jsou specifické pro umění. Proceduralista naopak věří, že umělecké dílo je vytvářeno v souladu s určitými pravidly a procedurami.¹¹⁾

Abychom tento rozdíl ilustrovali, můžeme si vzít běžnou reakci na Sixtinskou kapli jako základ pro funkcionalistickou definici. Úžas, obdiv a dokonce i úcta, kterou kaple vzbuzuje v publiku, jsou charakteristické pro umění. Protože plní tuto funkci, je kvalifikována jako umění. Příklad proceduralistické definice par excellence je *Fontána* Marcela Duchampa. Tím, že na výstavě v roce 1917 vystavil ready-made pisoár jako umění, převrátil umělecké konvence o povaze umění. Klíčem k uměleckému statusu *Fontány* a dalších podobných uměleckých děl je to, že

jsou vytvářeny umělci nebo jinými lidmi, kteří získali autoritu k tomu, aby udělovali status umění; diskutují o nich kritici; jsou prezentovány v kontextu světa umění jako předměty, které je možno hodnotit (z estetického nebo uměleckého hlediska); diskutují o nich kunsthistorici; a tak dále.¹²⁾

9) Lev Nikolajevič T o l s t o j, *Co jest umění*. In: *Spisy Lva Nikolajeviče Tolstého. Svazek II. Povídky pro lid – Co jest umění?*. Praha: J. Otta 1903, s. 181 – 380, zde 227.

10) Stephen Davies, *Definitions of Art*. Ithaca, NY: Cornell University Press 1991, s. 1.

11) Tamtéž, s. 1.

12) Tamtéž, s. 41. Dva nejznámější zastánci proceduralistické perspektivy jsou George Dickie (George D i c k i e, *Art and the Aesthetic*. Ithaca, NY: Cornell University Press 1974.), který navrhnul institucionální teorii umění, a Arthur Danto (Arthur D a n t o, *The Art World*. *The Journal of Philosophy* 61, 1964, č. 19, s. 571–584.), který se zaměřil na vztah umění a teorie světa umění.

Vedle filozofického přístupu existují i přístupy další. Podstata umění souvisí podle různých autorů s tím, že estetický prožitek uměleckého díla má biologické¹³⁾ a psychologické¹⁴⁾ aspekty. Výsledek mnohaleté snahy vystihnout přesnou definici umění shrnul filozof Nigel Warburton následujícím slovy: „Nejspíš bychom měli přestat ztrácet čas hledáním nějaké všezahrnující definice – jsou lepší způsoby, jak trávit život, a tímto hledáním ho zcela jistě promarníme“¹⁵⁾

Naštěstí se nesnažíme zformulovat definitivní soud o umění jako kategorii ani podat nezpochybnitelný důkaz, že hollywoodské filmy jsou umění. Náš úkol je dosti odlišný. Začneme tím, že určitý počet amerických filmů je obecně uznáván jako legitimní umění. Naše pojetí umění je tedy pro účely této knihy stejné jako pojetí intelektuálů a zastánců hollywoodských filmů. Přestože je většina filmů považována za zábavu, určitá část hollywoodských produktů je posvěcena na základě souboru vlastností, které ji vyčleňují a dělají z ní opravdové umění. Různí filmoví vědci přisuzovali hollywoodským filmům hodnotu z nejrůznějších důvodů. Já z předmětné literatury odvozují, že hollywoodské filmy mohou být charakterizovány jako umění následujícím způsobem: Co dělá z těchto filmů umění je jejich krása (v čistě estetickém a hlavně vizuálním smyslu); inovace nebo zdokonalení filmových konvencí (ve všech aspektech tvorby, jako například střih, kamera, výprava, scénář, herectví atd.); komunikovaná sdělení (prosazují určité politické názory nebo životní filozofie nebo vyvolávají otázky); jejich status jakožto produktu vyjádření konkrétních umělců (zejména režisérů). Jsou uměním, protože uspějí na jedné či více úrovních týkajících se jejich estetických kvalit, jejich vztahu k dalším filmům, jejich komunikační dimenzi nebo jejich místě v uznávaném souboru děl.

Uznání některých hollywoodských filmů za umění je aktem, který je transformuje do zvláštní formy kultury, jež si zasluhuje úctu a věhlas. Tato kategorie má dvojí vztah k vysokému statusu. Na jednu stranu je vysoký status charakteristikou umění. Na druhou stranu je také něčím, co umění uděluje svým tvůrcům a recipientům. Znalost a hodnocení dobrého umění propůjčuje vysoký status i jednotlivcům. Umění tedy slouží jako kulturní kapitál.¹⁶⁾ A právě po této zvláštní a mocné kategorii kultury nyní hollywoodské filmy touží, i když často selžou a nedosáhnou jí.

Ústřední otázkou zde je, *jak* je určitému souboru hollywoodských filmů (byť ne všem) přiznáván status umění? Dle našeho intelektuálního zaměření může být tato otázka buď převážně filozofická, nebo sociologická. Z filozofického hlediska vybízí k zaměření na logické základy toho, proč je hollywoodský film kategorizován jako umění. Klíčem pro vysvětlení jejich uměleckého statusu je tedy kvalita filmů. Naopak sociologické hledisko vybízí ke zkoumání společenských podmínek produkce a konzumpce hollywoodských filmů. Společenský kontext, spíše než kvalita filmů samotných, má privilegovanou roli při sociologickém vysvětlení jejich uměleckého statusu.¹⁷⁾

13) Viz např. Nancy E. Aiken, *The Biological Origins of Art*. Westport, CT, London: Praeger 1998.

14) Viz např. Rudolf Arnheim, *New Essays on the Psychology of Art*. Berkeley – Los Angeles – London: University of California Press 1986.

15) Nigel Warburton, *The Art Question*. London and New York: Routledge 2003, s. 126.

16) Pierre Bourdieu, *Distinction: A Social Critique of the Judgment of Taste*. Cambridge, MA: Harvard University Press 1984.

17) O kvalitě hollywoodských filmů z konce 60. a začátku 70. let toho bylo napsáno hodně. Mezi filmovými vědci se diskutuje o tom, do jaké míry jsou filmy z této doby skutečně lepší a zasluhují, aby byly považo-

Nelze popřít, že proměna charakteru hollywoodských filmů hraje roli, chceme-li porozumět tomu, jak se svět umění vyvinul v 60. letech. Zde nám však jde o sociologickou perspektivu, přičemž tvrdíme, že když velká skupina lidí přijme novou perspektivu, jde spíše o společenský proces, k jehož zkoumání je vhodnější sociologická analýza než estetická. Abychom vysvětlili vývoj světa umění pro hollywoodský film, musíme se zabývat dlouhodobým vývojem společenských podmínek filmové produkce a konzumpce. Musíme se přitom podívat na celý *příběh* hodnocení filmu jakožto umění, a tento příběh zahrnuje celou historii komerčního filmu ve Spojených státech.

Dějiny amerického filmu

Při snaze vysvětlit, jak začaly být hollywoodské filmy považovány za umění, zde budeme čerpat z celých dějin amerického filmu. Film je oproti jiným uměleckým formám relativně mladý. Je proto výhodné vzít si ho jako případovou studii. Dostupné informace o filmu jsou kompletnější (i když jistě ne zcela kompletní) než o starších uměleckých formách. Stručný popis dějin filmu nám poskytne časovou osu s některými důležitými událostmi ve světě filmu, aby si čtenář udělal lepší obrázek o době, která nás zajímá, a o dlouhodobé povaze vývoje statusu umění.

Většina zdrojů považuje za začátek komerčního filmu v USA rok 1896, kdy Thomas Edison poprvé veřejně promítal pohyblivé obrazy platícím divákům v New York City.¹⁸⁾ Mnohá zařízení nutná k rozpohybování obrazů se pomalu vyvíjela již v minulých desetiletích, přičemž k inovacím docházelo na obou stranách Atlantického oceánu. Ovšem jen Edison si zajistil patentová práva, která mu umožnila vydělávat na využívání této nové technologie při veřejných projekcích. Před nástupem komerčního filmu docházelo k inovacím zvolna a povaha komerční kinematografie na úrovni technologické i obsahové se vyvíjela stejně pomalu i v průběhu následujících desetiletí.

Jeden z prvních významných pokroků ve světě filmu se odehrál v oblasti předvádění. Došlo k prudkému růstu počtu předváděcích míst, protože zájem veřejnosti se v prvních několika letech 20. století zvyšoval. Majitelé řady malých obchodů a restaurací proměnili své podniky v niklodeony, které byly pojmenovány podle výše vstupného: nikláku. Z důvodů, které budou vysvětleny dále, byly niklodeony nejčastěji situovány v dělnických a přistěhovaleckých čtvrtích, protože chození do kina bylo původně volnočasovou aktivitou pracující třídy. Poptávka po jednoaktových filmech, které vyráběly stovky ne-

vány za umění. Srov. Geoff K i n g, *New Hollywood Cinema: An Introduction*. London, New York: Tauris Publishers 2002, s. 13. I když se shodneme na tom, že jsou lepší, zůstává otázkou, proč se názor, že jde o umění, tak rozšířil. Nakonec, ne každá kultura, o níž lze uvažovat jako o dobrém umění, je za něj považována. Kvalita filmů z 60. a 70. let navíc nevysvětluje, proč byla v této době řada zapomenutých klasických filmů z 20., 30. a 40. let reinterpretována jako umění, když byla před tím odmítnuta.

18) Popis začátků kinematografie viz in Gerald M a s t, *A Short History of the Movies*. 3rd ed. Chicago: Chicago University Press 1981; Roberta P e a r s o n, *Early Cinema*. In: Geoffrey N o w e l - S m i t h (ed.), *The Oxford History of World Cinema*. Oxford: Oxford University Press 1996; Eric R h o d e, *A History of Cinema from Its Origins to 1970*. New York: Hill and Wang 1976; Robert S k l a r, *Movie-Made America*. 2nd ed. New York: Vintage Books 1994. Konkurenční historie přisuzuje větší zásluhy za některé klíčové vynálezy využívané při výrobě a promítání filmu bratrům Lumièrovým z Francie.

závisle pracujících producentů, často jen s malým počtem technických a tvůrčích pracovníků, převyšovala nabídku.

Určité skupiny obyvatel, například náboženské organizace a asociace žen, se začaly v 10. letech 20. století obávat, že filmy mohou kazit morálku. Popularita průmyslu nadále rostla a síla vizuálních obrazů vedla tato hnutí k názoru, že konzumované materiály je třeba bezodkladně regulovat. Tyto skupiny začaly požadovat cenzurní kontrolu prostřednictvím schvalovacích projekcí před udělením licence k veřejnému předvádění. Vrchní soud v roce 1915 rozhodnul, že filmy nejsou hodné ochrany na základě prvního dodatku americké ústavy, a klasifikoval je jako show a populární atrakce, které nespadají do oblasti svobody projevu. Filmový průmysl se začínal slučovat do malého počtu velkých studií a – aby získal určitou míru kontroly nad nevyhnutelnou cenzurou – přišel s nabídkou, že bude obsah regulovat sám. Na začátku 20. let 20. století vznikla Asociace filmových producentů a distributorů (Motion Pictures Producers and Distributors Association), polonezávislá organizace pověřená dohledem nad morální nezávadností filmů.

Filmový obsah se mezitím značně proměnil. První filmy byly krátké, většinou maximálně desetiminutové, a předváděly obrazy primárně jako podívanou. Až později se začaly prodlužovat a vyprávět příběhy. David Wark Griffith bývá nejčastěji považován za tvůrce „filmové gramatiky“, souboru technických inovací a dramatických technik (např. detail a křížový střih), které využil ve filmu ZROZENÍ NÁRODA z roku 1915. Ve 20. letech se dělba práce ve filmovém průmyslu zintenzivnila. Technická odbornost a finanční kapitál vyžadovaly vznik komplexních organizací, které vyráběly účelně a efektivně vysoký počet filmů požadovaný trhem. Studiový systém řídil velký počet nezbytných technických a tvůrčích pracovníků a současně se snažil udržovat nízké náklady. Takový model filmové výroby postupně převládnul.

Ve stejném období začala řada evropských intelektuálů vyznávat myšlenku, že film je legitimním uměleckým médiem. Ve Francii byl tento názor prosazován nejvíce a šířil se i mezi širší veřejností. Přijetí zejména evropského filmu jako umění umožnily podmínky výroby a konzumpce v Evropě. Ty se v mnoha ohledech podobaly podmínkám typickým pro jiné umělecké formy. To však nebyl případ Spojených států, kde se podmínky filmové produkce a konzumpce značně lišily od podmínek panujících ve vysoké kultuře. Film byl od začátku novou zábavou pro masy – byl levný, soustředěný v městských oblastech, často v dělnických a přistěhovaleckých čtvrtích. I když američtí intelektuálové uznávali, že evropský film může být považován za umění, neuvažovali tak o hollywoodské produkci. Dominantní diskurs hodnocení amerického filmu byl jednoznačný – filmy byly zábavné, ale nikoliv náročné.

Příchod zvuku do kin v roce 1928 popularitu filmu dále zvýšil. Odhady průměrné týdenní návštěvnosti v té době se pohybují mezi 70 a 90 miliony. Do kina začala běžněji chodit i střední třída, ale diváci pocházeli nadále převážně z řad dělnické třídy. Návštěvnost v době finanční krize klesla, ale na konci 30. let se vrátila na 90 milionů za týden a zůstala na této úrovni až do konce druhé světové války. Během 30. let se status hollywoodských filmů mírně zvýšil, protože velká studia chtěla „vylepšit“ svůj produkt – prostřednictvím opulentních kin a prestižních velkoprodukcí – aby byl přitažlivější pro střední třídu. Tyto snahy napomohly tomu, že byl hollywoodskému filmu v některých případech přiznán status středněproudého (middlebrow) umění.

V 50. letech procházel hollywoodský film rozsáhlými transformacemi. Částečně kvůli rostoucí popularitě televize a částečně kvůli změně životního stylu spojené s nárůstem porodnosti, se filmové publikum rychle zmenšilo a nadále zmenšovalo, a to nevratně a po celých následujících dvacet let. Tato ekonomická krize filmového průmyslu byla doprovázena významnými změnami v zákonech. V roce 1948 nejvyšší soud zjistil, že vertikální integrace v průmyslu, kde pět velkých studií (tzv. majors) vyrábělo, distribuovalo a předvádělo většinu amerických filmů, zabraňovala vzniku konkurence. Studia byla nucena se oddělit od svých řetězců kin, což byla změna s dalekosáhlými důsledky pro způsob, jímž byly filmy vyráběny a financovány v následujících dekadách. V roce 1952 nejvyšší soud rozhodnul ve prospěch filmového průmyslu, když zvrátil rozhodnutí z roku 1915 o cenzuře a prohlásil, že film je skutečně formou projevu chráněnou prvním dodatkem. V následujících patnácti letech se striktní cenzura filmu za pomoci nejrozdílnějších soudních rozhodnutí a změn morálních měřítek zmírnila a výsledkem bylo ratingové schéma, které platí do současnosti.

V 50. letech také francouzští intelektuálové rozšířili své estetické hodnocení filmů i na Hollywood a začali ho považovat za umění, podobně jako evropské filmy. Vyvinuli zvláštní teorii výkladu a hodnocení filmů, teorii autora, a využili ji k analýze hollywoodských filmů. Tato teorie tvrdí, že režisér je klíčovou uměleckou silou filmové produkce. Na začátku 60. let převzal teorii autora a další prvky analýzy filmu jako umění i americký diskurs o filmu.

Převzetí této teorie způsobilo v 60. letech ve světě amerického filmu řadu změn. Byla to ekonomicky nejistá doba, návštěvnost drasticky klesala, studia opustila tradiční výrobní metody a hledala nové způsoby, jak znovu dosahovat zisků. V této době se také změnil samostatný film: osvojily si částečně evropskou senzibilitu a odrážely společenské otřesy v americké společnosti. Šedesátá léta byla pro uznání uměleckého charakteru hollywoodského filmu klíčová, svět umění pro hollywoodský film se rapidně a intenzivně rozrostl. Filmoví vědci se prakticky jednohlasně shodují na tom, že v tomto desetiletí začala být široce přijímána myšlenka o umělecké povaze hollywoodských filmů. Znamenalo to, že si americké filmy zaslouží, aby se k nim přistupovalo s otevřenou myslí, ne s apriorním odsudkem. Umělci mohli v rámci filmového média vytvářet umělecká díla, která byla s respektem a poctou řazena ke krásným uměním. Barbara Stonesová popsala pro Národní asociaci majitelů kin (National Association of Theatre Owners) proměnu ve vnímání filmu takto:

Pro většinu diváků byly filmy jen čistou zábavou, příležitostí vyrazit si ven, relaxovat a účastnit se vzrušení na plátně. V 60. letech nastal ohromný převrat v přístupu k americkým filmům. Filmy byly brány z nějakého důvodu vážněji a povýšeny na status „filmové literatury“.¹⁹⁾

19) Barbara Stone, *America Goes to the Movies: One Hundred Years of Motion Picture Exhibition*. North Hollywood, CA: National Association of Theatre Owners 1993, s 201.

Je třeba vysvětlit právě tento „převrat“ nebo „změnu v přístupu“, stále větší shodu v odpovědi na otázku, jestli film může být považován za umění. A je třeba specifikovat, co znamená ono „z nějakého důvodu“, čili faktory této transformace.

Vnímání evropských filmů jako umění již bylo zavedené a já tvrdím, že právě evropské filmy proklestily cestu k intelektualizaci hollywoodských filmů. Když rozmach televize a další faktory způsobily dramatický pokles návštěvnosti kin, vytvořilo se „statusové vakuum“. Silné propojení filmu s dělnickou a střední třídou bylo oslabeno, filmy byly přístupné kulturní redefinici. Přišel vhodný čas pro jejich posvěcení jakožto umění a právě v 60. letech se svět umění pro hollywoodský film ve Spojených státech rozvinul. Určitá část veřejnosti v té době přijala názor, že hollywoodské filmy mohou být považovány za umění. Institucionalizace filmu jakožto krásného umění navíc vyvolala zpětnou reakci: filmaři – a studia, která financování filmů schvalovala – byli povzbuzeni k natáčení takových filmů, které by si získaly uznání ve světě umění pro film. Struktura pobídek byla příznivá pro výrobu uměleckých filmů a také posilovala sebe samu.

V 70. letech se počet návštěvníků kin ustálil na přibližně 17 až 20 milionech diváků týdně. I když byl svět umění pro hollywoodský film stále živý až do poloviny 70. let, byla to také doba, kdy nastala ve filmové výrobě „blockbusterová“ éra. Hlavní strategie byla vynakládat velké sumy peněz na výrobu malého počtu filmů s očekáváním, že jeden velmi úspěšný film bohatě vykompenzuje neúspěch ostatních. Přes nejistotu a změny, jimiž filmový průmysl prošel v posledních dekáдах a zejména v posledních letech, slouží blockbusterová strategie filmovým studiím a v menší míře provozovatelům kin docela dobře i nadále.

Filmovému průmyslu napomohly dva faktory: příznivé regulace trhu a technický pokrok. V 90. letech 20. století byla regulační opatření týkající se médií zmírněna, aby byla umožněna větší koncentrace vlastnictví. Zatímco studio vlastněné konglomerátem není ničím novým – skupina Gulf+Western (nyní zaniklá) koupila Paramount Pictures (nyní již prodané) v roce 1966 – koncentrace výrobců působících v nejrůznějších mediálních oblastech do několika obrovských mediálních korporací je jev relativně novější. Tito mediální giganti mají navíc globální dosah. Mediální produkce patří k nejvýdělečnějším a nejdůležitějším exportním odvětvím amerického průmyslu, a díky tomu mohly tyto korporace úspěšně lobbovat u federální vlády, aby si vyjednaly výhodné mezinárodní obchodní dohody. Protekcionistické strategie z předešlých desetiletí navržené k podpoře domácích filmových průmyslů a obraně národních kultur jsou z velké části na ústupu a nebrání již Hollywoodu v zisku. Statistiky Americké filmové asociace (Motion Picture Association of America, MPAA)²⁰⁾ z nedávné doby ukazují, že domácí tržby z kin za rok 2006 činily 9,49 miliardy dolarů a mezinárodní přes 25,82 miliardy dolarů. Zdá se, že globalizace filmovým studiím prospívá.

Ohledně budoucí situace kinosektoru panuje značná nejistota kvůli technologickým inovacím, díky nimž se více rozšířilo sledování filmů v domácnostech. Růst vlastnictví videopřehrávačů v 80. letech vyvolával u velkých studií nejprve strach a podezření. I když se obávaly, že sledování videokazet doma sníží návštěvnost kin, nakonec zjistily, že trh

20) Motion Picture Association Worldwide Market Research. 2006. Online: <www.mpaa.org/researchStatistics.asp>, [zdroj již není dostupný].

s domácím videem naopak jejich zisky zvýšil. Trh s DVD se ukázal být ještě výnosnější. Zatímco návštěvnost kin, jak se zdá, upadá – a zřejmě dlouhodobě – výnosy za licence pro trh s domácí zábavou vydělávají studiím největší část zisků²¹⁾ a udělaly z nich ještě výnosnější podniky.²²⁾ Takže zatímco se *provozovatelé kin* dostávají do finančních potíží, pravděpodobně díky větší oblíbenosti jiných způsobů sledování filmů, jako jsou například VHS, DVD a kabelová televize, *filmová studia*, zdá se, z rostoucích možností, jak lze sledovat filmy, těží.

Technický pokrok není samozřejmě pro studia výhodný tam, kde umožňuje divákům porušovat zákony o duševním vlastnictví. Existuje mnoho způsobů, jak mohou lidé konzumovat filmy, aniž by na tom studia něco vydělala: od pirátských DVD přes nahrávání filmů na kamkordéry v kinech až po ilegální stahování filmů přes internet. Z toho mají samozřejmě studia vážné obavy a proti filmovému pirátství intenzivně bojují – od technologií ochrany proti kopírování a úspěšného lobbingu za přísnější zákony o duševním vlastnictví až po agresivní pronásledování společností a jedinců, kteří testují hranice těchto zákonů. Podílejí se navíc na internetových službách, které umožňují legální stahování filmů. Budou-li tyto obchody úspěšné, promění potenciálně nebezpečné technologie v mocný nástroj ke zvýšení zisků.

Boj proti pirátství se dostal na přední místo agendy MPAA. I když je náročný, MPAA jednoznačně věří, že filmový obchod bude životaschopný i v budoucnu, pokud budou členská studia nadále chránit zdroj svých zisků.

Sociální konstrukce umění

Sociální konstruktivismus je perspektiva, která tvrdí, že kategorie a definice, jež používáme při percepci a chápání světa, jsou formované kulturními silami. Pojmy, které běžně užíváme k organizaci svých myšlenek a ke komunikaci, nejsou objektivními reprezentacemi trvalých pravd a reality, nýbrž jsou formovány společenskými procesy.

Tato perspektiva nepopírá objektivní realitu. Když řekneme, že umění [...] je sociálně konstruované, neznamena to, že bychom zpochybňovali jeho existenci. Umění existuje; v tomto světě jsou věci, které jsou uměním, a věci, které uměním nejsou. Distinkce mezi uměním a ne-uměním je však často považována za jasnou a samozřejmou. Že je například Shakespearův *Othello* skutečné uměním, je pro nás jasně dané, stejně jako je dané, že prefabrikované texty na blahopřáních z hypermarketů uměním nejsou.

Sociálně-konstruktivistická perspektiva zpochybňuje pevně daný status *Othella* jako umění a status blahopřání jako ne-umění. Vyzývá nás k otázce, proč vedeme hranici právě tam, kde ji vedeme. Je rozlišování mezi uměním a ne-uměním stejně snadné jako rozpoznání vysokých vnitřních uměleckých kvalit *Othella*? Jen málo lidí by popřelo, že *Othello* má vyšší kvality než blahopřání. Posuzování lepší a horší kvality je však norma-

21) Edward Jay Epstein, *The Big Picture: Money and Power in Hollywood*. New York: Random House Trade Paperbacks 2005, s. 19; Charles B. Weinberg, *Profits Out of the Picture: Research Issues and Revenue Sources beyond the North American Box Office*. Charles C. Moull, *A Concise Handbook of Movie Industry Economics*. Cambridge: Cambridge University Press 2005, s. 166.

22) Lorne Maly, *Doing the Hollywood Math: What Slump?* *New York Times*, 11. 12. 2005.

tivní činnost, nikoli logická. Něco je lepší než něco jiného jen ve vztahu ke standardům a konkrétní standardy, na jejichž základě posuzujeme kulturu, jsou arbitrární. *Othella* tedy hodnotíme jako umění částečně i proto, že v něm najdeme inteligentní a promyšlené komentáře o lidské povaze v jazyce, který vykazuje impozantní zvládnutí básnických konvencí. *Musí* však právě tyto standardy určovat, co je umění? Nemohli bychom stejně dobře trvat na jiných? Dostupnost blahopřání a preciznost jejich mechanické výroby vyvolávají negativní hodnocení, ale proč je nemůžeme stejně snadno hodnotit pozitivně? Není pro to žádný logický důvod, naše kultura arbitrárně přisuzuje těmto kvalitám negativní hodnotu, aby rozlišila umění od ne-umění.

Výhody sociálně-konstruktivistického přístupu se ozřejmí, když se pokusíme porozumět tomu, proč je umění v jiných místech a časech odlišné. Hranice mezi uměním a ne-uměním je v různých společnostech vedena odlišně a stejně tak ve stejné společnosti v různých dobách. Když se evropští cestovatelé poprvé setkali s kmenovými maskami v Africe, nepovažovali je za umění. Dnes je trh s africkým uměním jakožto žánrem krásného umění velmi živý.²³⁾ Toto umění se nezměnilo, změnily se naše standardy.

Zaujímat sociálně-konstruktivistickou perspektivu za všech okolností by bylo intelektuálně vyčerpávající. Každodenní myšlení by bylo nesnesitelně neúčinné, protože bychom se zasekli na prozkoumávání nejrůznějších alternativních možností, jimiž můžeme o světě uvažovat. Kvůli efektivnosti považujeme pojmy používané v každodenním životě za objektivní realitu. Pak je ovšem velmi snadné zapomenout na to, že způsoby, jimiž chápeme svět, nejsou dokonalým odrazem nezávislé pravdy. Používání pojmů jako „umění“ je užitečné kvůli tomu, že odlišuje těch několik málo věcí, které uměním jsou, od obrovského počtu věcí, které uměním nejsou. Zaměřujeme se na rozlišení, ale ignorujeme mlhavost této hranice. Ze sociálně konstruktivistické perspektivy obrátíme naši pozornost právě k oné mlhavosti. Průměrné blahopřání z obchodu například není umění, ale co když je v něm citován Shakespearův kuplet? Nebo co když je obrázek na blahopřání reprodukcí Monetova obrazu? Co když je blahopřání vyrobeno ručně, nikoliv mechanicky? Vlivem sociálně-konstruktivistického pohledu na umění je kulturní hierarchie – nebo rozdíly mezi vysokou, střední a nízkou kulturou – také sociálně konstruovaná. Náš pojem umění je dostatečně komplexní, aby takovouto klasifikaci umožnil. Uvedené distinkce jsou však rovněž arbitrární. Jejich existence vzbuzuje otázku, jak jsou různé kulturní produkce klasifikovány. Proč patří opera do vysoké kultury a komiksy do nízké? Aby bylo možno zodpovědět otázku, jak jsou klasifikace vytvářeny a udržovány, je nezbytné jít za obsah kulturních produkcí a zabývat se podmínkami, v nichž je umění vytvářeno, distribuováno, hodnoceno a konzumováno. Tato perspektiva se v sociologii umění označuje jako „produkční perspektiva“ (production perspective).²⁴⁾ Jen když budeme zkoumat produkci a recepci jako sociální procesy, budeme moci porozumět sociál-

23) Craig M. R a w l i n g s, „Making Names”: The Cutting Edge Renewal of African Art in New York City, 1985– 1996. *Poetics* 29, 2001, s. 29–54. Dostupné online: <www.stanford.edu/~craig/Rawlings_Poetics_Making_Names.pdf>, [cit. 16. 1. 2011].

24) Richard P e t e r s o n, Cultural Studies through the Production Perspective: Progress and Prospects. In: Diana C r a n e (ed.), *The Sociology of Culture: Emerging Theoretical Perspectives*. Cambridge, MA: Blackwell Publishers 1994. Pozn. red.: „production perspective“ se častěji uvádí jako „production of culture perspective“.

ně konstruované povaze kulturní hierarchie a statusu umění. Jak to pregnantně formuloval Paul DiMaggio: „i když se systémy kulturní klasifikace prezentují tak, že jsou založeny na přirozených a neměnných hodnotových soudech, jsou výsledkem lidské aktivity, předmětem neustálého rozšiřování a narušování, výběru a změny“.²⁵⁾

Vytváření uměleckého statusu: Příležitost, instituce a ideologie.

Jak z výše popsané perspektivy vysvětlit, jak se vyvinul svět umění pro film? Výzkum provedený v oblasti kulturní hierarchie a uměleckého statusu představuje výchozí bod pro vysvětlení toho, jak se film redefinoval jako umění, nebo-li, jak by řekl Paterson, „estetické mobility“²⁶⁾ filmu. Navrhuji rámec pro vysvětlení uměleckého statusu filmu, který je založený na syntéze poznatků z předešlých studií. V těchto textech rozeznávám tři hlavní faktory, které sociologové kultury využívají, když vysvětlují, jak začal být kulturní produkt všeobecně považován za umění – 1. prostor pro příležitost, 2. institucionalizované zdroje a aktivity a 3. intelektualizace v diskursu.

Prvním faktorem je *vytvoření prostoru pro příležitost společenskou změnou, která se odehrála mimo uvažovaný svět umění*. DiMaggio tvrdí, že úspěch kulturního žánru v úsilí o získání uměleckého statusu „závisí na povaze prostoru pro příležitost (existence konkurence, komerčních náhražek nebo publika a mecenášů s novým bohatstvím) a době, kdy se takovéto projekty utvářejí, při čemž oba tyto aspekty určují předem existující diskursivní a organizační zdroje dostupné pro imitaci“.²⁷⁾ Koncept prostoru pro příležitost aplikuje na divadlo, operu a tanec. Tvrdí, že zrod filmu změnil situaci na trhu s divadelní zábavou. Film rychle přerostl v populární formu dramatu a převzal tak roli, kterou původně hrálo divadlo. S rostoucí konkurencí v oblasti nízké kultury bylo divadlo přinuceno k tomu, aby změnilo formát a sloužilo jako vyšší forma dramatu, přičemž tuto změnu usnadnila existence vzorů zavedených v oblasti opery, muzeí a symfonických orchestrů, které bylo možno napodobovat. DiMaggio soudí, že vysvětlení estetické mobility musí vzít v úvahu nejen události ve světě umění, ale také vývoj, k němuž dochází vně tohoto světa, protože jeho načasování pomáhá definovat, čeho může svět umění dosáhnout. Další autoři ukázali, jaký význam měly události vně světa umění pro vytvoření příznivého prostoru pro příležitost, čímž vysvětlovali estetickou mobilitu u opery a Shakespearových her,²⁸⁾ literatury²⁹⁾ a „vážné“ klasické hudby ve Vídni³⁰⁾ a ve Spojených státech.³¹⁾

25) P. D i M a g g i o, c. d., s. 43.

26) R. P e t e r s o n, c. d., s. 179.

27) Paul D i M a g g i o, c. d., s. 44.

28) Lawrence W. L e v i n e, *Lowbrow/Highbrow: The Emergence of Cultural Hierarchy*. Cambridge, MA: Harvard University Press 1988.

29) Nicola B e i s e l, *Constructing a Shifting Moral Boundary: Literature and Obscenity in Nineteen-Century America*. In: Michel L a m o n t – Marcel F o u r n i e u r (eds.), c. d., 104–127.

30) Tia D e n o r a, *Musical Patronage and Social Change in Beethoven's Vienna*. *American Journal of Sociology* 97, 1991, s. 310–346.

31) John M u e l l e r, *The American Symphony Orchestra: A Social History of Musical Taste*. Bloomington: University Indiana Press 1951.

V případě Hollywoodu se prostor pro příležitost pro svět umění pro film významně otevřel během 60. let 20. století. Stejně jako zrod filmu otevřel prostor pro příležitost v činoherním divadle, zrod televize udělal to samé pro film. Televize převzala roli zábavy pro masu, která před tím náležela filmu. Televize navíc přitáhla disproporčně vysoké počty filmových diváků z dělnické třídy. Mnozí diváci také film opustili s nárůstem porodnosti ve 40. letech, který trval až do 60. let. Někteří diváci přešli k jiným volnočasovým aktivitám, jež začaly být dostupné díky prosperitě Spojených států. Ve stejné době také rapidně vzrostl počet mladých lidí na vysokých školách, jež generovaly vysoce vzdělané filmové diváky, kteří se stali „filmovou generací“. Díky změnám vně filmového světa vznikl nový kontext pro hodnocení filmu. V 60. letech už chození do kina nebylo jen primitivním způsobem trávení večera. Protože se společnost určitým způsobem vyvinula, chození do kina se stalo významnou kulturní aktivitou.

Druhým z uvedených faktorů je *institucionální uspořádání produkce, předvádění a hodnocení umění a různé aktivity a praktiky prováděné v těchto institucionálních prostředích*. Zřejmě nejlepší ilustraci takových faktorů nalezneme v Beckerově detailní analýze významu organizací a sítí ve světě umění.³²⁾ Becker pohlíží na uměleckou tvorbu jako na kolektivní aktivitu. Aby umění uspělo, je třeba koordinované snahy řady lidí vykonávajících nejrůznější funkce. Umělec se nachází v centru uměleckého světa, účast nejrůznějších spolupracovníků je však základem pro to, aby si umění udrželo svůj status. Práce romanopisce je například redigována redaktorem, propagována vydavatelem, recenzována knižními recenzenty a vyučována profesory literatury. Becker z této perspektivy ukazuje, že vytváření uměleckého světa je příkladem úspěšné kolektivní akce:

Historie umění se zabývá inovacemi a inovátory, kteří dosáhli organizačních vítězství tím, že se jim podařilo vytvořit kolem sebe aparát uměleckého světa, mobilizovat k soustavné spolupráci dostatečné množství lidí, kteří jejich myšlenku podporovali a dále prosazovali.³³⁾

Řada autorů zjistila, že vytváření institucí a mobilizování zdrojů je integrální součástí formování světa umění. Lawrence W. Levine tvrdí, že ustanovení samostatných skupin umělců a samostatných divadel a budov pro dramatické, operní a symfonické produkce bylo nezbytným krokem k povýšení těchto forem zábavy na umění.³⁴⁾ DiMaggio se domnívá, že skupina „kulturních obchodníků“ v Bostonu 19. století, zastupující vyšší a vyšší střední třídu, vytvořila vysokou kulturu v oblasti symfonické hudby, malby a sochařství odlišenou od populární kultury. Tito „kulturní kapitalisté“ a „odborníci“ na umění organizačně rozlišili vysokou a populární kulturu prostřednictvím neziskových organizací řízených správními radami, jako byly Bostonský symfonický orchestr a Muzeum výtvarného umění (Museum of Fine Arts).³⁵⁾ DiMaggio dále tvrdí, že model vytvoře-

32) H. B e c k e r, c. d.

33) Tamtéž, s. 301.

34) L. L e v i n e, c. d.

35) Paul D i M a g g i o, Cultural Entrepreneurship in Nineteenth-Century Boston: The Creation of an Organisational Base for High Culture in America. *Media, Culture and Society* 4, 1982, č. 1, s. 33–50.

ný klasickou hudbou a výtvarným uměním si osvojili i provozovatelé a mecenáši divadla, opery a uměleckého tance.³⁶⁾ Všechny tyto umělecké druhy začaly využívat formu neziskové organizace řízené správní radou. Harrison White a Cynthia Whiteová tvrdí, že rozvoj nového systému distribuce a hodnocení umění, tedy obchodníků s uměním a umělecké kritiky v protikladu k původnímu „akademickému systému“, umožnil nástup impresionistického hnutí ve Francii.³⁷⁾

Svět umění pro americký film byl v podobném duchu založen na komplexní souhře institucionální podpory, filmové produkce a filmové konzumpce. V tomto organizačním uspořádání mohl být americký film produkován a předváděn jako samostatná forma umění. Ekonomické tlaky, které vedly ke vzniku stovek malých nezávislých artových kin, například živily výrobu avantgardních a kontroverzních filmů. Vznik filmových festivalů, například New York Film Festival a Chicago International Film Festival, dodaly v 60. letech uměleckému filmu prestiž a zviditelnily ho. Vznik studijních programů zaměřených na film na takových univerzitách, jako je New York University nebo University of California, Los Angeles, poskytl status a zdroje, díky nimž mohl být film rámcován jako umění. Nové ekonomické podmínky filmové výroby v 60. letech navíc vedly k přechodu od filmové výroby ve velkých studiích připomínající výrobní linku k modelu soustředěnému kolem režiséra, který připomíná produkci v jiných uměleckých odvětvích.

Zatímco tvorba institucí je aktivita společná velké řadě oblastí, třetí a hlavní faktor, který zmiňuji, je specifický pro oblast kultury nebo symbolické produkce. Tímto faktorem je *zakotvení hodnot a legitimacy v kritickém diskursu*.³⁸⁾ Priscilla Fergusonová správně uvádí, že ve vývoji kulturního pole³⁹⁾ hraje klíčovou roli intelektualizace kulturního pro-

36) P. D i M a g g i o, *Cultural Boundaries and Structural Change*, c. d.

37) Harrison C. W h i t e – Cynthia A. W h i t e, *Canvases and Careers: Institutional Change in the French Painting World*. Chicago: Chicago University Press 1965.

38) Zatímco první a druhý faktor nám pomůže pochopit, proč se produkt, myšlenka nebo aktivita mohou stát populárními nebo běžnými, třetí faktor je nezbytný pro vysvětlení legitimizace – jde o posun hranice mezi kategoriemi.

39) Priscilla Fergusonová v jednom ze svých novějších textů tvrdí, že mezi pojmy „pole“, který použil Bourdieu, a „svět“, jež zavedl Becker, je rozdíl ve způsobu, jak se vztahují ke kulturní produkci. Priscilla Parkhurst F e r g u s o n, *A Cultural Field in the Making: Gastronomy in Nineteenth Century France*. *American Journal of Sociology* 104, 1998, č. 3, s. 597–641; Pierre B o u r d i e u, *The Field of Cultural Production*. New York: Columbia University Press 1993; H. B e c k e r, c. d. Autorka charakterizuje svět umění existencí „kooperativních sítí“, které „existují jen v jasně vymezeném sociálním nebo geografickém prostředí, v němž funguje mechanismus, jenž zajišťuje propojení“. Tamtéž, s. 635–636. Pole na druhou stranu nabízí „ostré vědomí pozic a možností sociální mobility v ohraničeném společenském prostoru“ (s. 634). Je „strukturováno především textuálním diskursem, který neustále znovu-vyjednává systemické napětí mezi produkcí a konzumpcí“ (s. 637). Já tvrdím, že rozdíl mezi polem a světem spočívá spíše v míře než typu. Například Bourdieu ilustruje svůj termín pole na studii francouzského literárního pole. P. B o u r d i e u, *The Field of Cultural Production*, c. d. Pole musí být také geograficky a společensky vázaná, aby mohla být užitečná pro analýzu. Becker navíc rozeznává roli, kterou reputace a „kritická diskuze“ hrají ve světech umění. H. B e c k e r, c. d., kapitola 11 a s. 339. I když nejsou hlavní, přeci jen jsou důležité pro dynamiku světa umění. Fergusonová, zdá se, zdůrazňuje ideologickou podstatu pole a organizační podstatu světa. V původních formulacích však pole i svět mohou zahrnovat ideologický i organizační prvek, i když v různé míře. Fergusonová tvrdí, že víme jen málo o tom, jak kulturní pole vznikají. Já tvrdím, že, akceptujeme-li analogii mezi světem umění a kulturním polem, víme o původu kulturních polí víc, než předpokládá Fergusonová. Některé zde citované práce lze chápat jako vysvětlení vzniku kulturních polí.

duktu.⁴⁰⁾ Chceme-li vysvětlit roli intelektualizace, je třeba obrátit se k Bourdieho pojetí „pole“ kulturní produkce, které se zaměřuje na vztahy mezi producenty a konzumenty kultury, což jsou někdy jedni a ti samí.⁴¹⁾ Kulturní pole (aplikovatelné i na intelektuální aktivitu mimo oblast umění) vzniká, když kulturní produkce získá autonomii vzhledem k jiným polím z hlediska typu kapitálu, který je dostupný producentům kultury. V jakémkoliv poli se aktéři zapojují do konkurenčního boje o kapitál. Pokud je dostupná distinktivní forma symbolického kapitálu, která posvěcuje kulturní produkty určitého žánru, pak je pole autonomní. Například literární pole získalo vysokou míru autonomie: nabízí prestižní ocenění a úspěch u kritiky. Ty konstituují kulturní kapitál, který mohou autoři využít jako alternativu ekonomického kapitálu. Fergusonová přesvědčivě tvrdí, že kulturní pole se prostřednictvím textů rozšiřuje „daleko za hranice působnosti producentů a konzumentů“ a je transformováno do „intelektuálního fenoménu“.⁴²⁾ Rozvoj estetiky specifické pro určité pole poskytuje zdůvodnění pro přijetí definice kulturního produktu jako umění a současně nabízí analýzy určitých produktů.

Někteří z autorů, kteří rozpoznali institucionální a organizační faktory, zmiňují i roli ideologie při vytváření uměleckého statusu. Levine i DiMaggio tvrdí, že akademici a estetiци vyvinuli posvěcující ideologii, která legitimizuje různé formy vysoké kultury.⁴³⁾ Richard Peterson a Paul Lopes považují vznik skupiny profesionálních jazzových kritiků a univerzitních studentů jazzu za hybnou sílu, která jazz pozvedla na úroveň umění.⁴⁴⁾ White a Whiteová tvrdí, že rozvoj nového systému distribuce a hodnocení umění umožnil nástup impresionistického hnutí ve Francii. Systém obchodníků a kritiků se postavil proti akademickému systému. Kritici poskytli novou ideologii pro hodnocení kariér impresionistických malířů, která legitimizovala tvrzení o genialitě jejich děl.⁴⁵⁾ Tia DeNoraová tvrdí, že ideologii „vážné“ klasické hudby formulovala vídeňská aristokracie, když buržoazie zbohatla do té míry, že ohrožovala monopol aristokracie na koncerty klasické hudby.⁴⁶⁾

Všechny tyto studie přesvědčivě tvrdí, že odborníci na kulturu pomáhají prostřednictvím intelektualizace legitimizovat zábavné kulturní produkty jakožto umění. Avšak jejich tvrzení dokládá jen velmi omezené množství systematických dat. Takové důkazy by měly mít formu obsahové analýzy idejí a jazyka, které intelektuálové a odborníci na umění využívají při vysvětlování a interpretaci studovaných kulturních produktů. V případě filmu jsou tyto důkazy k dispozici a má analýza⁴⁷⁾ ukazuje, jak si filmoví kritici 60. let osvojili diskurs, který zacházel s filmem jako s uměním. Intelektualizace filmu zahrnovala ozna-

40) Priscilla Parkhurst Ferguson, A Cultural Field in the Making: Gastronomy in Nineteenth Century France. *American Journal of Sociology* 104, 1998, č. 3, s. 597–641.

41) P. Bourdieu, *The Field of Cultural Production*, c. d.

42) P. Ferguson, c. d., s. 600.

43) L. Levine, c. d.; P. DiMaggio, Cultural Entrepreneurship in Nineteenth-Century Boston, c. d.; P. DiMaggio, Cultural Boundaries and Structural Change, c. d.

44) Richard A. Peterson, A Process Model of the Folk, Pop and Fine Arts Phases of Jazz. In: Charles Nanry (ed.), *American Music*. New Brunswick, NJ: Transaction Books 1972; Paul Lopes, *The Rise of a Jazz Art World*. Cambridge, UK: Cambridge University Press 2002.

45) H. White – C. White, c. d.

46) T. DeNora, c. d.

47) Analýza v knize, z níž pochází tento úryvek. (Pozn. překl.)

čení určitých režisérů jako „mistrů“ filmu, dále interpretaci sdělení obsažených i v těch nejpoblábnějších filmech a kontextualizaci hodnocení filmu na základě žánru nebo srovnávání s určitým souborem děl, stejně jako další jazykové a kritické nástroje.

Tři součásti výše popsaného vysvětlujícího rámce – prostor pro příležitost, institucionalizace zdrojů a aktivit a intelektualizace diskursu – lze nalézt ve zmíněných případových studiích proměny zábavy v umění. Žádný autor však dosud nezformuloval obecné schéma, které by se dalo uplatňovat na nejrozličnější případy tvorby uměleckého statusu. Zde navržené schéma označuji jako *legitimizační rámec* (*legitimation framework*) a tvrdím, že může vysvětlit nejen legitimizaci umění v případě hollywoodských filmů, ale i v případě jiných uměleckých médií.

Mně však jde o to vysvětlit, jak došlo k tomu, že hollywoodské filmy začaly být považovány za umění. Význam legitimizačního rámce spočívá v tom, že pomáhá při organizaci dějinných sil, které jsou ve hře, a umožňuje tak pochopit, jakým způsobem přispěly k ustavení světa umění pro hollywoodský film.

Výzkumné téma způsobů, jimiž byl film vnímán v průběhu století, má stejně jako řada jiných historických fenoménů komplexní původ a jeho proměny souvisejí s širokým polem procesů, aktivit a událostí. Legitimizace filmu jakožto umění zahrnuje nejen posun od zábavy k umění, ale také několik příbuzných společenských procesů. Patří sem mobilita statusu celého filmu jako odvětví, retrospektivní kanonizace „starého“ Hollywoodu, diferenciací různých oblastí produkce (evropská, vážná hollywoodská, experimentální, blockbustrová) a tvorba odborných komunit okolo omezených „kultovních“ žánrů.

Přeložil Jan Hanzlík

Přeloženo z anglického originálu: Shyon Baumann, *Hollywood Highbrow. From Entertainment to Art*. Princeton – Oxford: Princeton University Press 2001, s. 1–18.

Citované filmy:

Dokonalý svět (A Perfect World; Clint Eastwood, 1993), *Nesmiřitelní* (Unforgiven; Clint Eastwood, 1992), *Tajemná řeka* (Mystic River; Clint Eastwood, 2003), *Zrození národa* (The Birth of a Nation; David Wark Griffith, 1915).

Poznámka o autorovi:

Shyon Baumann je profesorem na Katedře sociologie na University of Toronto.

Věnuje se mimo jiné sociologii kultury, masových médií, umění a procesům legitimizace.

V roce 2010 publikoval společně s Josée Johnstonovou knihu *Foodies: Democracy and Distinction in the Gourmet Foodscape* o vymezení ekonomických a kulturních elit prostřednictvím jídla.