

U m b e r t o
ECO



AKTUÁLNĚ



PROGRAMOVÝ
PROVOZCE



NAHRANÉ
PORADY



POSLEDNÍ
PŘEHRAVÁNÍ



NASTAVENÍ



O TELEVIZI
argo

argo

O televizi
Práce z let 1956–2015

Gianfranco Marrone (ed.)

U m b e r t o

ECO

O televizi
Práce z let 1956–2015

Gianfranco Marrone (ed.)

Přeložili Zdeněk Frýbort, Helena Lergetporer,
Vladimír Mikeš, Zora Obstová
a Kateřina Vinšová

argo

SULLA TELEVISIONE

Czech edition © Argo, 2020

© 2018 La nave di Teseo Editore, Milano

Translation © Zdeněk Frýbort, 1995, Helena Lergetporer, 2016, 2020,
Vladimír Mikeš, 2002, Zora Obstová, 2008, 2015, Kateřina Vinšová, 2020

ISBN 978-80-257-3252-6 (váz.)

ISBN 978-80-257-3444-5 (e-kniha)

Slovo úvodem

Gianfranco Marrone

V této knize jsou shromážděny texty Umberta Eca, v nichž se zabývá televizí, jejím jazykem, formami komunikace, s nimiž televize přichází, a technologiemi, které tomu napomáhají, imaginárnu, jež vytváří, a dále jejími dopady kulturními, estetickými, etickými, vzdělávacími a především politickými. Texty překrývají velmi rozsáhlý časový úsek, počínající rokem 1956, kdy v Itálii začínala televize vysílat, a končící rokem 2015, tedy dobou, kdy už televizní médium z různých důvodů nelze nazývat masovým – jakým bylo ve svých počátcích a posléze ještě dlouhou dobu – a z tohoto důvodu ho ani nelze považovat za dominantní ve vytváření a transformaci sociální kultury. Čirou náhodou nebo lišáctvím dějin odpovídá toto časové rozmezí celoživotní dráze Umberta Eca jako vědce a spisovatele, filozofa a komentátora, sémiotika, editora a *last but not least* pracovníka veřejnoprávní Radiotelevisione Italiana. Jeho prvním zaměstnáním, jak známo, byla v druhé polovině padesátých let právě televize, budoucí sémiotik začíná tedy uvnitř televizních struktur přemýšlet o nesčetných antropologických důsledcích – teoretických i praktických –, které ta podivná mluvící bedýnka začala okamžitě generovat. A těmito úvahami se v podstatě zabýval až do své smrti nebo do doby o pár měsíců dříve, kdy množství televizních programů a komunikačních platforem na jedné straně a rozvíjející se internet a sociální média na straně druhé odsunuly televizi do kouta, kde je jí jistě těсно, ale je stále ještě výkonná a účinná.

Jde o texty různé povahy, od vpravdě vědeckých pojednání po analýzy jednotlivých pořadů, osobností nebo situací, od úvah

publikovaných zatepla po referáty z empirických výzkumů, od odpovědí na dotazníky po novinové články, včetně několika prozaických textů – úvahových experimentů dalo by se říct –, jejichž cílem bylo poukázat na některé interpretační hypotézy. Střídají se tu a v průběhu času se i mění různé styly podle požadavků projevu a okolností, za nichž byl text zveřejněn. Současně se mění i jednotlivé televizní éry, technologie, její jazyk. Přechod od „paleotelevize“ k „neotelevizi“ – abychom uvedli alespoň jeden příklad – je náhlý a zároveň radikální a zneklidňuje nejednu kritickou mysl tím, jak dalekosáhle mění pravidla hry a spolu s tím i interpretační modely a referenční hodnoty. Avšak utkvělé myšlenky přetrvávají, dokonce jsou rok od roku silnější, odůvodněnější a zatvrzejší.

Pro Eca je televize spíše médium než jazyk. A postupné změny v jejích technologiích i v technologiích s ní souvisejících (divadlo, rozhlas, tisk) nebo stojících proti ní (film, internet) se nemusí nutně shodovat se změnami obvykle antropologickými, jimž je zevnitř i zvenčí vystavena. To je důvodem jednoznačného odmítání veškerého mediálního determinismu a neustálého odvolávání se na oblast historie a kultury, etiky a estetiky. Výsledkem je, že na jedné straně jsme svědky definitivního odklonu od myšlenky veřejné služby a rozumného rozdělení komunikačních žánrů (stejný vysílací čas pro souběžné požadavky diváků), na druhé straně jde zatvrzelá autoreferenčnost ruku v ruce s mýtem – očividně naivním, leč nesmrtelným – reality „jaká je“, kterou je třeba předkládat co nejvěrněji, pravdy, která má být vyřčena naplno, nezprostředkovaně. Mezi přímými přenosy prvních let (slavnými) po „télévision-vérité“ a reality show let posledních (podstatně méně ohromujícími) je mnohem větší propojení, než by se myslelo. Je v nich stejná touha po mystifikaci, stejné přání dosáhnout vysoké sledovanosti střelením od boku mizernými náboji údajně realistické poetiky,

kteřou nicméně umění a filozofie dvacátého století jaksepatří umlčely. Eco to dobře ví a na základě tohoto hluboce sémiotického přesvědčení, této vůle mluvit jasně, ukázat nahého krále, se rodí a rozvíjí jeho věčný boj proti různým mediálním populismům, ať už spojeným s televizí, nebo s webem, majícím zdánlivě odlišné cíle a ideologie, nicméně formálně silně podobný jazyk a strategii.

Tato kniha tak dokládá, jak často bylo oněm dvěma souběžným kolejím televizní komunikační anabáze a Ecovy sémiotické anabáze souzeno se setkávat. Když prolomil hráze a zamíchal karty, objevil tam, kde by se toho člověk nejméně nadál (od kvízů Mikea Bongiorina po Corradovu talentovou show *Amatéri v ohrožení*, od zpravodajských relací po procesy přenášené televizí, od *Derricka* po *Velkého bratra*), tytéž jevy a tytéž problémy, tatáž rizika a tatáž falešná řešení. Řekněme si to otevřeně: cesty, jimiž se vydala televize (italská či jiná), a rozhodnutí, k nimž přistoupilo její vedení během těch vzrušujících šedesátí let, se ubíraly naprosto opačným směrem, než jak Eco očekával, požadoval, doporučoval a vyhlašoval – různým tónem, vůči různým odpůrcům, ale vždy v jednom základním duchu: v duchu silně politickém, v duchu člověka, jemuž především leží na srdci *res publica*, kterou televize mohla spoluvytvářet a řídit, jenomže dala fatálně přednost tomu, schovat jako pštros hlavu do písku a na zvědavého a ohromeného televizního diváka vystrčit zadek.

V tuto chvíli zatím neexistuje úplný, filologicky zpracovaný seznam všech Ecových statí, a tak ani tato sbírka se nesnaží být vyčerpávající. Řadí chronologicky za sebou texty, které se nám podařilo sebrat během mnohaleté práce (za podpory a pomoci řady přátel a kolegů a jednou, u příležitosti setkání nad jeho dílem v Cerisy-la-Salle, i samotného Umberta Eca). Jde o statě, které

byly již zařazeny do knih jako *Otevřené dílo*, *Skeptikové a těšitelé*, *Il costume di casa* nebo *Dalla periferia all'impero*, a další méně známé, vzniklé příležitostně (třebaže některé z nich jsou obsaženy ve svazcích *Poznámky na krabičkách od sirek* či *Od hlouposti k šílenství*), nebo texty, které nebyly nikdy vydány knižně, nacházely se v televizních či novinových archivech, v publikacích na určité téma, odborných časopisech, poznámkách ze seminářů nebo studijních setkání, bez ediční přípravy.

Některá témata se z výše uvedených důvodů opakují, toto mimořádné komunikační médium nenechává autora na pokoji, vrací se k němu s láskou, přestože ho tolik rozčilovalo. Ostatně když se ho někdo – při nesčetných rozhovorech, které poskytoval – zeptal, jak tráví večery, se kterým z velikánů minulosti rád prožívá sklonek dne, odpovídal téměř vždy: V rodině, sledováním *Columba* nebo, podle dané doby, *Dona Mattea*¹.

1 Italský televizní krimiseriál s Terencem Hillem v hlavní roli, který běžel v překladu na Slovensku. (pozn. překl.)

Fenomenologie Mikea Bongioria¹

Člověk mystifikovaný masmédií je mezi svými bližními velmi respektovaný – nikdo po něm nežádá, aby se stal tím, čím už je. Jinými slovy se u něho promyšleně vyvolávají touhy podle šablony jeho zaměření. A vzhledem k tomu, že jednou z narкотických odměn, na něž má nárok, je únik do snu, předkládají se mu obvykle takové ideály, aby mezi nimi a jím vzniklo napětí. Nemá však pociťovat odpovědnost, proto je vše zařízeno tak, aby tyto ideály byly ve skutečnosti nedosažitelné, takže napětí se uvolní projekováním, a nikoli věcnými úkony, které by změnily stav věcí. Zkrátka se po něm chce, aby se stal mužem s chladničkou a televizí s jednadvacetipalcovou úhlopříčkou, neboli se po něm žádá, aby zůstal tím, kým je, a k předmětům, které vlastní, přidal chladničku a televizor. Za odměnu se mu nabízí jako ideál Kirk Douglas nebo Superman. Ideálem konzumenta masmédií je nadčlověk, jímž se on nikdy nebude chtít stát, ale baví ho se s ním v duchu ztotožňovat, jako když si člověk na pár minut oblékne před zrcadlem cizí oděv, přitom ho ani nenapadne, že by ho mohl jednou vlastnit.

Nová situace, v níž televize na sebe upoutává pozornost, spočívá v tom, že jako ideál, s nímž se máme ztotožnit, nenabízí *supermana*, nýbrž *everymana*. Televize přináší jako ideál zcela průměrného člověka. Juliette Grécová se objeví na divadelních prknech a okamžitě vytváří mýtus a zakládá kult. Joséphine Bakerová rozpoutá modlářské rituály a dá jméno celé jedné epoše. V televizi se několikrát objeví magická tvář Juliette

1 In *Diario minimo*, Milán, Bompiani 1963, s. 30–36, z textu „Verso una civiltà della visione?“, in *Pirelli. Rivista di informazione e di tecnica*, roč. XIV, č. 1, 1961.

Grécové, avšak žádný mýtus nevznikne. Idolem není ona, nýbrž hlasatelka, a z hlasatelek se nejoblíbenější a nejslavnější stane ta, u níž jsou nejlépe zastoupeny průměrné rysy: neokázalá krása, skromný *sex appeal*, pochybný vkus, nevýraznost ženy v domácnosti.

Na poli kvantitativních jevů znamená průměr *cosi* uprostřed a pro toho, kdo se ještě nezačlenil, představuje cíl. V jedné známé úsměvné prűpovídce se tvrdí, že je statistika věda, podle které jestliže jeden člověk sní za den dvě kuřata a druhý žádné, snědl každý z nich jedno kuře. Pro toho, kdo nic nejedl, je jedno kuře denně pozitivní cíl, o jehož dosažení by měl usilovat. Zato na poli kvalitativních jevů se dosáhnout průměru rovná dosáhnout nuly. Člověk, který má *všechny* morální a intelektuální schopnosti na *prűměrném stupni*, se okamžitě ocitne na nejnižší evoluční příčce. Aristotelská „prostřednost“ znamená rovnováhu při ukájení vlastních vášní, která podléhá rozlišující schopnosti „být opatrný“. Kdežto ten, kdo živí své vášně průměrným způsobem a je průměrně opatrný, představuje ubohý vzorek lidstva.

Nejmarkantnějším případem degradace *supermana* na *everymana* je v Itálii postava Mikea Bongiora a příběh jeho slávy. Tento muž zbožňovaný miliony lidí vděčí za svůj úspěch tomu, že z každého činu a z každého slova postavy, které před televizními kamerami vdechl život, čiší naprostá průměrnost provázená (a to je jediná schopnost, jíž je hojně obdařen) jeho bezprostředním, spontánním šarmem, daným tím, že u něho divák nepozoruje žádnou scénickou vykonstruovanost nebo přetvářku. Skoro by se zdálo, že se prodává takový, jaký je, a že v tom, jaký je, nevyvolává u žádného diváka, ani u toho největšího prostáčka, pocit méněcennosti. Divák vidí obraz svých vlastních mezí, oficiálně posvěcený a vynášený celonárodně uznávanou autoritou.

Abychom pochopili tuto mimořádnou schopnost Mikea Bongiora, bude potřeba provést analýzu jeho chování, vytvořit

„Fenomenologii Mikea Bongiorno“, kde se pochopitelně tímto jménem neoznačuje člověk, nýbrž postava.

Mike Bongiorno není nijak zvlášť pohledný, atletický, odvážný ani inteligentní. Z biologického hlediska je na poměrně nízkém stupni adaptace na prostředí. Hysterickou lásku, jíž ho zahrnují teenagerky, lze částečně připsat na vrub mateřskému komplexu, který dokáže vzbudit v dívence, a částečně na vrub dojmu, který vyvolává, eventuálního ideálního milence, poddajného, citlivého, milého a zdvořilého.

Mike Bongiorno se nestydí za to, že nic neví, a nepocituje potřebu se vzdělávat. Dostává se na půdu těch nejúchvatnějších oblastí lidského poznání a vychází odtamtud panicky nedotčený, utvrzuje ostatní v jejich přirozených sklonech k apatii a mentální lenosti. Zvláště dbá na to, aby diváka nijak neohromil, nejenom že mu předvádí, jak ničemu nerozumí, ale i to, že je pevně rozhodnut ničemu se nepříučit.

Nicméně Mike Bongiorno se s prostoduchou upřímností obdivuje tomu, kdo má znalosti. U takového člověka vydvihuje schopnost manuální píce, paměť, zřejmou elementární metodologii – člověk získá vzdělání čtením mnoha knih a zapamatováním si, co se v nich píše. Ani ve snu ho nenapadne, že by kultura mohla mít také kritickou a kreativní funkci. Uvažuje o ní pouze z kvantitativního hlediska. A tak je jen přirozené (je-li ke vzdělání potřeba číst mnoho let mnoho knih), že člověk, jemuž to není dáno, se o to ani nepokusí.

Mike Bongiorno chová velkou úctu a bezmeznou důvěru k odborníkovi; profesor je učenec, který zastupuje uznávanou vzdělanost. Je to technik ve své branži. Je na něm, na jeho kompetenci, aby problém vyřešil.

Obdiv ke vzdělanosti se dostaví hlavně tehdy, když se na jejím základě vydělávají peníze. To se pak ukáže, že vzdělání

přece jenom k něčemu je. Průměrný člověk se odmítá sám učit, ale má v úmyslu nechat vystudovat syna.

Mike Bongiorno vnímá peníze a jejich hodnotu maloměřáckým způsobem („Představte si, že už vydělal sto tisíc lir, to je pěkná sumička!“).

Mike Bongiorno vlastně předjímá neúprosne poznámky diváků na adresu soutěžícího, když se za ně ptá: „Budete si vůbec s tolika penězi vědět rady, když jste vždycky míval jen skromný plat? Už jste někdy měl v ruce tolik peněz najednou?“

Mike Bongiorno dělí, stejně jako děti, lidi do kategorií a komicky úslužně je oslovuje (dítě řekne „promiňte, paní strážnice“), přičemž použije vždy to nejběžnější a nejlidovější oslovení, které nebývá zrovna uctivé: „Pane metaři, pane sedláku.“

Mike Bongiorno přijímá všechny mýty společnosti, v níž žije – paní Balbiano d' Aramengo políbí ruku a prohlásí, že to dělá, protože je hraběnka (*sic*).

Kromě mýtů přijímá od společnosti konvence. K obyčejným lidem se chová otcovsky a vlídně, ke společensky postaveným osobám úslužně. Když předává peníze, mívá instinktivně sklon považovat je spíše za milodar než za výdělek, ale výslovně se o tom nezmíní. Dává najevo přesvědčení, že v třídní dialektice je jediným prostředkem pro vzestup prozřetelnost (která příležitostně může mít tvář televize).

Mike Bongiorno mluví *basic Italian*. Jeho projev je na nejvyšší míru jednoduchý. Neužívá konjunktiv, vedlejší věty, dokáže prakticky zrušit dimenzi větné skladby. Vyhýbá se zájmenům, nadměrně opakuje podmět, každou chvíli udělá tečku. Nikdy se nepouští do vložených vět či vsuvek, nepoužívá eliptické vyjádření, nemluví v náznacích, pouze v metaforách, které už přešly do běžné mluvy. Jeho jazyk je přísně

referenční a udělal by radost neopozitivistovi. Není potřeba se vůbec namáhat, aby mu člověk porozuměl. Kdokoliv z diváků by dokázal, kdyby na to přišlo, být výřečnější než on.

Nepřipouští si, že by na jednu otázku mohlo existovat více odpovědí. Na různé varianty hledí s podezřením. Nabucco a Nabukadnesar nejsou totéž. Na fakta reaguje jako elektronický mozek, protože je pevně přesvědčený, že A se rovná A a že *tertium non datur*. Jelikož je aristotelský omylem, je jeho pedagogické smýšlení konzervativní, paternalistické, neměnné.

Mike Bongiorno nemá smysl pro humor. Směje se, protože je spokojený se skutečností, ne proto, že by byl schopný skutečnost zkreslit. Uniká mu podstata paradoxu. Jakmile něco takového slyší, zopakuje to s pobaveným výrazem a kroutí nad tím hlavou, čímž dává na srozuměnou, že ten, kdo to vyslovil, je sympaticky nenormální, odmítá možnost, že by se za paradoxem mohla tajit pravda, nicméně dotyčného nepovažuje za kvalifikovaného nositele veřejného mínění.

Vyhýbá se polemice, a to i na zcela přijatelná témata. Vždy hledí být informovaný o všech kulturních zvláštностech (o novém proudu v malířství, nějakém nepřiliš jasném oboru... „Poslyšte, dneska kdekdo mluví o futurismu. Co to vlastně je, ten futurismus?“). Když se mu dostane vysvětlení, nesnaží se pojednat téma hlouběji, dá jen na srozuměnou svůj zdvořilý nesouhlas konformního člověka. Nicméně respektuje názor druhého, ale nikoli z ideologického důvodu, nýbrž z nezájmu.

Ze všech možných otázek na dané téma si volí tu, která by jako první napadla každého a kterou by polovina diváků okamžitě zavrhl jako příliš banální: „Co má ten obraz představovat?“ „Proč jste si zvolil koníčka tak vzdáleného svému povolání?“ „Jak může někoho napadnout zabývat se filozofií?“

Běžná klisé dovádí do extrémních důsledků. Dívka vychovávaná u jeptišek je ctnostná, dívka v barevných punčochách

a s ohonem na hlavě je „ztracený případ“. Ptá se té první, zda by ona, taková slušná dívka, chtěla být jako ta druhá. Když je mu naznačeno, že jedná urážlivě, utěšuje druhou dívku tím, že zdůrazní její fyzické přednosti, a klášterní chovanku poníží. V téhle závratné hře přehmatů se ani nepokouší použít perifrázi: perifráze je totiž *agudeza*, a ta spadá do vicovského myšlení, které je Bongiornovi cizí. Podle něho, jak už jsme řekli, má každá věc jen jedno jméno a rétorické obraty jsou sofistikováním. Přehmaty se vlastně rodí vždy z nefalšované upřímnosti. Je-li upřímnost předstíraná, nejde o přehmat, nýbrž o vyzývavost a provokaci. Přehmaty (a v těch Bongiorno podle kritiků a diváků exceluje) vzniká tehdy, když je člověk nechťeně nebo zbrkle upřímný. Čím víc je člověk průměrný, tím víc bývá neobratný. Mike Bongiorno ho však utěší, protože přehmat povýšil na rétorickou figuru, a to v rámci etikety posvěcené televizní stanicí a naslouchajícím národem.

Mike Bongiorno se upřímně raduje s vítězem, protože si váží úspěchu. K poraženému chová zdvořilý nezájem, ale dojme ho, pokud ho vidí zdrceného, a uspořádá dobročinnou akci, po níž má spokojený pocit, a diváky strhne s sebou. Posléze se věnuje jiným záležitostem, utvrzen v tom, že žijeme v nejlepším možném světě. Tragická dimenze našeho života ho nezajímá.

Mike Bongiorno na svém živém, triumfujícím příkladu přesvědčuje tedy publikum o hodnotě průměrnosti. Nevyvolává komplexy méněcennosti, třebaže se předvádí jako idol, a vděční diváci ho za to milují. Představuje ideál, jehož se nikdo nemusí snažit dosáhnout, protože každý z nás už na jeho úrovni je. Žádné náboženství nebylo nikdy tak benevolentní ke svým věřícím. V Mikeu Bongiornoovi zaniká napětí mezi tím, jací jsme a jací bychom měli být. Říká svým ctitelům: Jste bozi, nic se sebou nedělejte.