

Pavel Zahrádka

Profesionální versus fanouškovská kulturní kritika

Kvalitativní výzkum sémantiky a normativity hodnocení filmových děl

V poslední době je často diskutována krize kulturní kritiky,¹⁾ její proměna v souvislosti s nástupem internetu jako nové komunikační technologie, která snižuje bariéry vstupu do pole kulturní kritiky, resp. k prostředkům produkce a šíření kulturní kritiky prostřednictvím sociálních médií, internetových stránek a blogů, filmových databází (např. ČSFD) s uživatelsky vytvářeným obsahem (komentáři a hodnoceními ke zhlédnutému filmu) či platformem sdružujících filmové recenze, na základě kterých jsou filmy algoritmicky hodnoceny (např. Rotten Tomatoes). Vstup nové technologie do pole kulturní kritiky umožnil rovněž vstup nových aktérů kulturní kritiky (fanoušci, laici, mediální celebrity) a v důsledku demokratizace kulturní kritiky vedl k destabilizaci povolání kulturního kritika a ke zpochybnění autority etablovaných kulturních kritiků, tj. ke zpochybnění jejich symbolického kapitálu spočívajícím v oprávnění popisovat, vysvětlovat, kontextualizovat a hodnotit kulturní obsahy pro určité publikum. Jinak řečeno, masivní nárůst účasti laické veřejnosti na diskuzích o hodnotě uměleckých děl a kulturních artefaktů prostřednictvím digitálních médií vedl ke zpochybnění epistemické autority tradiční instituce kulturní kritiky.²⁾

Aniž bych chtěl přeceňovat rétoriku krize kulturní kritiky, která je doprovodným jevem kulturní kritiky od samotných jejích počátků a zesiluje vždy s nástupem nové technologie,³⁾ rád bych využil nastalé změny v kulturním poli způsobené nárůstem konkurenční fanouškovské kritiky a porovnal dva typy kulturní kritiky: kritiku profesionálních kritiků

1) Viz např. Vincent Rossmeier, *Where Have All the Film Critics Gone? The Brooklyn Rail*, 7. 6. 2008. Dostupné online: <<https://brooklynrail.org/2008/06/express/where-have-all-the-film-critics-gone>>, [cit. 4. 4. 2019]; Rónán McDonald, *The Death of the Critic*. London, New York: Continuum 2007; James Elkins, *What Happened to Art Criticism?* Chicago: Prickly Paradigm Press 2003; Maurice Berger (ed.), *The Crisis of Criticism*. New York: The New Press 1998.

2) James Elkins, *What Happened to Art Criticism?* Chicago: Prickly Paradigm Press 2003; Marc Verboord, *The Impact of Peer-produced Criticism on Cultural Evaluation: A Multilevel Analysis of Discourse Employment in Online and Offline Film Reviews*. *New Media Society* 16, 2014, č. 6, s. 921–940.

3) Srov. Mattias Frey, *The Permanent Crisis of Film Criticism: The Anxiety of Authority*. Amsterdam: Amsterdam University Press 2015.

a kritiku fanoušků. Předpokládám, že aktéři obou typů kulturní kritiky budou explicitně či implicitně vytvářet hranice legitimní kritiky, tj. určovat pravidla své vlastní hry.⁴⁾ Bude mě proto zajímat, v čem se liší expertní soud kritika od kritických soudů vynášených laiky či fanoušky a zdali se vůbec něčím odlišuje; jaké epistemické parametry má expertní soud kritika, resp. v čem spočívá jeho epistemická hodnota.

Cílem výzkumu je prozkoumat epistemickou hodnotu kritických soudů vynášených profesionálními kritiky a běžnými konzumenty, tj. laiky a fanoušky, a porovnat podobnosti a odlišnosti v jejich souzení. Výzkum je omezen na oblast filmové kritiky. Vycházím z předpokladu, že nejlepším způsobem pro určení epistemické hodnoty kritického soudu je rekonstrukce způsobu, jak vlastnímu hodnocení rozumí samotní mluvčí. Rekonstrukce epistemické hodnoty (tzv. normativní závaznosti) kritického soudu se ovšem neobejde bez porozumění jeho významu. Pouze když budeme rozumět tomu, co mluvčí říkají, když hodnotí určitý film, můžeme porozumět tomu, jakou platnost či závaznost má jejich hodnocení. Normativita hodnotícího soudu je navázána na jeho sémantiku. Výzkum se proto zaměří na rekonstrukci sémantiky a normativity hodnotícího soudu vynášeného mluvčími, kteří zastávají v rámci kulturního pole odlišné pozice (kritici, fanoušci a laici).

Vzhledem k jazykové povaze naprosté většiny hodnotících soudů, vhodným nástrojem pro výzkum filmové kritiky je analýza jazyka. Hodnocení je ovšem také úzce spjato se situací, ve které se nachází hodnotitel. Významu slov lze jen obtížně porozumět bez vztahu k situačnímu kontextu promluvy a záměrům mluvčího. Na tuto skutečnost upozornil jako jeden z prvních Ludwig Wittgenstein:

Máme-li porozumět estetickým slovům, musíme popsat způsoby života. Ačkoliv se domníváme, že je nutné hovořit o estetických soudech jako „Tohle je krásné“, ukazuje se, že chceme-li hovořit o estetických soudech, na tato slova vůbec nenarážíme. Namísto nich se setkáváme se slovy užitými spíše jako gesta doprovázející složité jednání.⁵⁾

Za vhodné metodologické východisko pro zkoumání hodnocení filmů považuji proto teorii jazykových her. Jinak řečeno, za vhodný způsob, jak porozumět normativitě a významu kritických soudů, považuji pragmatolingvistický výzkum řečových aktů a sociologický výzkum kontextu (jazykové hry), ve kterém je daný soud vynášen.

Jaké jazykové hry tedy hrají profesionální kritici? A jaké hry už naopak nehrají, popř. je považují za nelegitimní? Kde jsou hranice jazykové hry profesionální kritiky a jaká jsou její pravidla? Jaký význam má hodnotící soud v rámci filmové kritiky? Náleží hodnotícím soudům vysloveným kritiky normativita a na čem se v rámci jazykové hry zakládá? Jakým způsobem řeší kritici spory o hodnocení a co je podle nich důvodem jejich vzniku? Jaké jazykové hry hrají fanoušci a laici? A liší se co do významu a normativity od jazykové hry, kterou hrají filmoví kritici?

4) Matt Carlson – Sath C. Lewis (eds.), *Boundaries of Journalism: Professionalism, Practices and Participation*. London: Routledge 2015.

5) Ludwig Wittgenstein, *Lectures and Conversations on Aesthetics, Psychology and Religious Belief*. Berkeley: University of California Press 1967, s. 11.

Tyto výzkumné otázky jsem se snažil zodpovědět prostřednictvím kombinace dvou technik pro sběr kvalitativních dat o hodnocení filmových děl. První technikou byl polostrukturovaný rozhovor s respondenty. Druhou technikou byla kvalitativní textuální analýza recenzí, jejichž autory byli respondenti. Vzhledem ke komparativní povaze výzkumu jsem výzkumný vzorek strukturoval podle relevantních rolí, které náleží účastníkům kulturního pole v procesu posuzování uměleckých děl. Respondenty byli nejen kritici, ale také diváci. Přičemž skupinu diváků jsem rozdělil na laické posuzovatele a filmové fanoušky, kteří se věnovali buď studiu filmové vědy, anebo pravidelně na svém soukromém blogu uveřejňovali vlastní recenze k vybraným filmům. Laičtí diváci nesplňovali ani jednu z výše uvedených podmínek. Vzorek filmových kritiků tvořili přispěvatelé do hlavních českých tištěných či online deníků (*MF Dnes*, *Lidové noviny*, *Aktuálně*), populárních časopisů či rozhlasových pořadů věnovaných filmu (*Premiere*, *Cinema*, pořad Čelisti rádia *Wave*), kulturních periodik a revue (*Cinepur*, *A2*, *Reflex*, *Film a doba*). Podle typologie kulturních kritiků navržené dánskými výzkumníci šlo o tzv. profesionální kulturní novináře, kteří pracují pro tištěné či internetové periodikum, popř. provozují vlastní zpoplatněné webové stránky s filmovými recenzemi.⁶⁾ Z výzkumného vzorku byli vyloučeni tzv. intelektuální kritici, kteří disponují institucionalizovaným kulturním kapitálem,⁷⁾ tj. vyučují filmovou vědu na vysoké škole či přispívají do odborných (filmovědných) časopisů (*Iluminace*).

Celkem bylo provedeno 30 polostrukturovaných rozhovorů vždy s deseti zástupci dané kategorie respondentů (profesionální kritici, fanoušci, laici). Vzorek dat pro textuální analýzu tvořila kromě recenzí samotných respondentů (u většiny laiků a některých fanoušků šlo o recenzi na vyžádání) rovněž hodnocení uživatelů databáze ČSFD (tj. fanoušků) k náhodně vybraným, nicméně žánrově odlišným fikčním filmovým dílům (*HAS-TRMAN*, *MILADA*, *MÁŠ JI!*, *BLADE RUNNER 2049*), která měla premiéru v českých kinech v roce 2017 nebo 2018.

Zatímco sběr dat prostřednictvím kvalitativní analýzy recenzních textů sloužil k identifikaci témat rozhovoru (hodnotící vyjádření, hodnotící adjektiva, hodnocený film) a umožnil popis strategií pro zdůvodňování hodnotícího soudu, sběr kvalitativních dat prostřednictvím polostrukturovaných rozhovorů umožnil odhalovat motivace, cíle a předpoklady mluvčího v rámci jazykové hry, a porozumět tak lépe významu hodnotících vyjádření a jejich normativitě. Pro účely analýzy dat jsem zvolil metodu zakotvené teorie, jejíž dílčí metodické kroky — otevřené a axiální kódování — vedly nejen ke komplexní rekonstrukci jazykové hry, jejích pravidel, předpokladů a důsledků pro řešení estetických rozepří, ale také — prostřednictvím selektivního kódování — k identifikaci jejího hlavního účelu, tj. záměru mluvčího.⁸⁾

6) Nete Kristensen – Unni From, From Ivory Tower to Cross-media Personas: The Heterogeneous Cultural Critic in the Media. *Journalism Practice* 9, 2015, č. 6, s. 854. V textu jsou rozlišeny celkem čtyři ideální typy kulturních kritiků vyskytující se v současné mediální kultuře: intelektuální kritik, profesionální kulturní novinář, mediální soudce ve věcech vkusu, každodenní laický odborník.

7) K teorii kapitálů viz např. Pierre Bourdieu, The Forms of Capital. In: John G. Richardson (ed.), *Handbook of Theory and Research for the Sociology of Education*. New York: Greenwood 1986, s. 241–258.

8) Více k metodě zakotvené teorie viz Anselm Strauss – Juliet Corbin, *Základy kvalitativního výzkumu*. Praha: Albert 1999.

Jako indikátory jazykové hry jsem na základě otevřeného kódování zvolil následující kategorie: a) záměr mluvčího, resp. ilokuční funkce hodnotícího soudu, b) význam hodnotícího soudu, c) zdroj a povaha normativního nároku, d) strategie zdůvodnění hodnotícího soudu, e) vstupní předpoklady jazykové hry, f) vztah mezi emocionální reakcí a hodnocením. Některá klasifikační kritéria navazují na typologii estetických jazykových her, kterou vypracoval Werner Strube, a to na základě tří indikátorů (ilokuční cíl jazykové promluvy, propoziční obsah estetického hodnotícího vyjádření, zdůvodnění estetického hodnotícího vyjádření).⁹⁾ Nedostatkem jeho postupu je nicméně omezení na texty filozofické estetiky jakožto výchozí zdroj dat pro rekonstrukci jazykových her a absence empirického výzkumu jednak řečových aktů samotných mluvčích a jednak širšího sociálně-kulturního kontextu promluvy. Strubeho připsání analyzované jazykové hry ideálně-typické postavě mluvčího (kritik, milovník umění, estét, kritik stylu, znalec) je proto spekulativní a nemá silnou oporu v datech, resp. v reálných aktech hodnocení.

Jazykové hry profesionálních filmových kritiků

Předně je třeba uvést, že filmoví kritici nehrají pouze jednu, ale více jazykových her. Zároveň je třeba dodat, že jeden a týž mluvčí může hrát různé jazykové hry při odlišných příležitostech. Tyto jazykové hry se dokonce mohou prolínat v rámci jedné recenze či hodnocení. Analýza rozhovorů a recenzí mne přivedla k identifikaci celkem tří základních typů jazykových her, které hrají současní čeští filmoví kritici: hra milovníka umění, impresionistická kritika a znalecká kritika. Jazyková hra znalce umění je založena na znalosti kontextu vzniku díla (např. technických parametrů filmového média a autorského záměru) a následném posouzení náročnosti a úspěšnosti jeho realizace. Impresionistická kritika se zakládá na asociativním rozvíjení pozitivního dojmu, který film v kritikovi vyvolal. Obě jazykové hry ovšem patřily v rámci výzkumu k okrajově zastoupeným hrám.¹⁰⁾ Naopak hra milovníka umění byla identifikována u všech dotázaných respondentů.¹¹⁾ Nadále se budu věnovat podrobnějšímu popisu výhradně této jazykové hry, protože byla identifikována nejen u všech dotazovaných profesionálních kritiků, ale také téměř u všech respondentů reprezentujících kategorii filmového fanouška či laika. Zkoumání jazykové hry milovníka umění praktikované jak experty, tak i laiky může proto přispět k diskuzi o stírajících se hranicích mezi profesionální a amatérskou kritikou a případně rovněž k identifikaci nových hranic a bariér mezi hodnocením obou skupin mluvčích.

Avšak dříve, než tak učiním, se stručně zmíním o jazykových hrách, které filmoví kritici nehrají nebo explicitně odmítají hrát. K identifikaci absentujících her využiji zavede-

9) Werner Strube, *Sprachanalytische Ästhetik*. München: Fink 1981.

10) Tím nemá být řečeno, že jazyková hra milovníka umění je ve skutečnosti hrou provozovanou naprostou většinou filmových kritiků v ČR. Tento závěr nelze vyvodit z kvalitativního výzkumu, jehož cílem byla explorační a komparace jazykových her za účelem zkoumání krize epistemické autority profesionální kritiky. Takový závěr má pouze formu hypotézy, kterou — ačkoli má oporu v kvalitativních datech — je třeba teprve ověřit nástroji kvantitativního šetření na reprezentativním vzorku respondentů.

11) Pojem jazykové hry milovníka umění přejímám ze Strubeho typologie estetických jazykových her. Viz Werner Strube, *Sprachanalytische Ästhetik*. München: Fink 1981.

nou typologii teorií estetického soudu,¹²⁾ jejichž tradiční ambicí bylo zdůvodnit epistemic-
ký nárok hodnotícího soudu, nebo ho naopak zpochybnit či vyvrátit. Tato typologie
rozlišuje mezi dvěma protikladnými přístupy k problému epistemického statusu estetické-
ho soudu: mezi objektivismem a subjektivismem. Estetičtí objektivisté hájí pravdivost es-
tetického soudu ve smyslu korespondence s estetickými fakty buď na základě objektivní
pravidel či kritérií, podle kterých je soud vynášen,¹³⁾ anebo přenesením objektivní do ne-
zaujatého subjektu posuzovatele.¹⁴⁾ Naopak estetičtí subjektivisté buď zcela upírají estetic-
kému soudu jakýkoliv propoziční obsah (tzv. non-kognitivismus), a tudíž i pravdivostní
hodnotu, když estetický soud redukuje na vyjádření emocionálního rozpoložení mluvčího
a eliminují tím jakýkoliv normativní nárok estetického soudu,¹⁵⁾ anebo estetické soudy re-
dukuje na výpovědi o vlastním prožívání mluvčího.¹⁶⁾ Estetické soudy mají sice pravdivost-
ní hodnotu, ale ta je vysoce proměnlivá v závislosti na idiosynkratických faktorech, jaký-
mi je momentální nálada či prožívaná emoce.

Rozhovory s respondenty ukázaly, že filmoví kritici se vyhýbají oběma extrémním pó-
lům jazykových her, reprezentovaným v estetické teorii nonkognitivismem a subjektivismem
na jedné straně a objektivismem na straně druhé. Analýza rozhovorů i psaných re-
cenzí nepotvrdila, že by některý z kritiků zdůvodňoval platnost svého hodnocení
deduktivně na základě toho, že by se odkazoval na platnost obecnějších — např. žánro-
vých — pravidel. Argumentace kritiků se povětšinou opírala o jejich vlastní dispozici hod-
notit určité kvality díla určitým způsobem: „*Tohle mě prostě sere*“ (kritik 1). Tato dispozi-
ce měla základ v osobnostních charakteristikách mluvčího, jeho hodnotové orientaci či
vyplývala z určitého jím zastávaného kritického a angažovaného postoje:

Jazyk kritiky se hodně tváří, že říkáte něco, co je univerzálně platné, ale trošku se za
tím schováváte vy. Dneska už se píše víc osobním stylem, svými texty si vytváříte
svou image a už deklarujete, že prezentujete svůj osobní názor, že to hodnocení je
něco, co mluvím i o vás. [...] Míra toho, do jaké míry to přiznáte, je různá u různých
kritiků. (kritik 10)

Ačkoliv někteří respondenti uváděli znalost žánrových pravidel jako jednu z charakte-
ristik dobrého kritika, kvalita díla spočívala podle nich nikoliv v jejich dodržování, ale na-
opak v jejich vědomém porušování. Někteří respondenti explicitně popřeli existenci ja-
kýchkoliv pravidel pro hodnocení filmových děl:

Ono to vypadá, že kritici vždycky představí obecné znaky nebo něco popíší, a pak
řeknou, že proto je to dobré. Často ta figura vypadá tak, že se stanoví obecná krité-

12) Viz např. Maria E. Reicher, *Einführung in die philosophische Ästhetik*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buch-
gesellschaft 2005.

13) Daniel Kaufman, Normative Criticism and the Objective Value of Artworks. *Journal of Aesthetics and Art
Criticism* 60, 2002, s. 151–166; Daniel Kaufman, Critical Justification and Critical Laws. *The British Journal
of Aesthetics* 43, 2003, s. 393–400; Noël Carroll, *On Criticism*. New York: Routledge 2008.

14) David Hume, O normě vkusu. *Aluze* 5, 2002, č. 2, s. 82–91.

15) Alfred Ayer, *Language, Truth and Logic*. Harmondsworth: Pelican 1971.

16) Isabel Hungerland, The Logic of Aesthetic Concepts. *Proceedings and Addresses of the American Philosophical
Association* 36, 1962, s. 43–66.

ria něčeho, a pak se řekne, že tento film tohle má, tohle má, takže to naplnil a je to dobré. Ale nevím, do jaké míry tohle funguje reálně, protože podle mě to vypadá spíš tak, že kritik vidí film, má názor, a ty obecné znaky, které popisuje, vytváří na míru filmu. (kritik 2)

Kritéria hodnocení nejsou předem dána, ale rozhoduje o nich často až samotné dílo:

Není to tak, že by kritéria vzešla zvenku nebo byla připravená dopředu a kritik by na ně plácnul film nebo dělal si fajfky, co tam všechno je, a ten seznam kritérií měl v kině dopředu a už se jenom kouká a dělá si značky, ale spíš je to tak, že vidí film, vytvoří téma, o kterém chce psát, a pak na míru filmu vytváří argumenty. [...] Ty filmy si o to řeknou. (kritik 2)

Skutečnost, že argumentace kritiků se neopírá o žánrová kritéria kvality, neznamená, že by žánrová klasifikace nehrála v rámci hodnoticího procesu žádnou roli. Hodnocení z hlediska žánrových pravidel je důležité především u filmů, které tato pravidla vědomě porušují či pozměňují. Zařazení díla do určitého žánru či autorského stylu vymezuje skupinu děl, se kterými je respondenti srovnávají. Toto srovnání ovšem neprobíhá tak, že by díla byla poměřována podle toho, do jaké míry se jim daří naplňovat pravidla žánru, ale slouží jednak ke kontextualizaci díla, tj. vyhledávání podobností a odlišností ve vztahu k předchozím dílům dané kategorie kulturní produkce, a jednak ke sledování vývoje žánru, tj. popisu toho, jak nové dílo pravidla žánru pozměňuje:

Když se objeví nějaký nový western, tak je velká pravděpodobnost, že vás to bude zajímat právě z hlediska žánru, a to proto, že westernů dneska není moc, a už to, že někdo natočí nový western, znamená, že se sám chce hlásit k tradici, která je asi neuzavřená, ale je to žánr, který má velkou historii, ale ne velkou současnost, to znamená, že je to gesto, které vás k tomu vede. (kritik 9)

Na druhé straně respondenti své hodnocení rovněž nepojímali jako vyjádření emocionálního rozpoložení či jako popis emocionálních stavů, které při zhlédnutí snímku prožívali:

Pokud se opravdu nevypisujete z osobního problému, ale pokud píšete o filmu na základě vaší emoční reakce, pak je to o tom filmu, není to o vás. Je to sice vágní rozlišení, ale při čtení textu poznáte, jestli vám to otevírá ten film, nebo jestli si říkáte, že tadý někdo má problém, a vlastně si nečtu o tom filmu, ale čtu si o něm. (kritik 8)

Hodnoticí soud kritika není ani kauzálně vyvolanou reakcí na určitý podnět (zhlédnutí film), ani autopsychologickým konstatováním, které se podobá odpovědi pacienta na otázku psychiatra, jak se právě cítí.

Jazykové hry předkládané filozofickými teoriemi estetického soudu nejsou ovšem jedinými hrami, které filmoví kritici nehrají. Někteří respondenti se totiž explicitně vymezovali vůči tzv. biografické kritice, která podle nich tvořila dominantní část kritického diskursu o filmu v České republice, resp. v bývalém Československu v 90. letech a na přelomu

století.¹⁷⁾ Podle pravidel této hry mluvčí své pozitivní hodnocení dává implicitně najevo prostřednictvím interpretace filmového díla na základě rekonstrukce autorského záměru, a to na základě znalosti životopisu tvůrce (režiséra). Důvody nedůvěry respondentů vůči biografické kritice jsou teoretického a historického rázu. Respondenti pochybují o smysluplnosti biografické kritiky vzhledem k tomu, že umělcův záměr není z hlediska porozumění dílu směrodatný či závazný, protože dílo se utváří teprve v aktu recepcce. Kromě toho je film kolektivním výtvozem, a nelze proto předpokládat, že by jeden z tvůrců dokázal prosadit svou vizi na úkor ostatních spolutvůrců a že jedinečnost osobnosti tvůrce (režiséra) nachází svůj otisk v jedinečnosti autorského díla. I kdyby se silnému tvůrci podařilo svůj umělecký záměr prosadit, je tento záměr velmi obtížně verifikovatelný, a tudíž se stává předmětem spekulací a příčinou dezinterpretace díla: „Pro mě je to luštění uměleckých sklonů z umělcovy fyziognomie a rodinného zázemí [...] na úrovni frenologie, pavědy luštění zločinecké sklony z pahrbků na lebce.“ (kritik 3)

Opozice vůči biografické kritice má rovněž své historické důvody. Biografická kritika byla totiž jednou z dominantních jazykových her filmové kritiky v 90. letech v Československu. Její výsadní postavení bylo zaručeno tím, že její představitelé zastávali přední akademické pozice na vysokých školách a v edičních řadách filmovědných periodik. Předmětem biografické kritiky byla filmová díla uznávaných tvůrců světové kinematografie, jako je Bergman, Bresson, Buñuel, Fellini, Godard, Kurosawa aj. Důsledkem institucionální dominance biografické kritiky bylo ovšem vytlačování představitelů jiných jazykových her na okraj kulturního a akademického pole. Spor o legitimitu jazykových her filmové kritiky pojmenoval jako jeden z prvních Zdeněk Holý ve svém eseji „Mystická louže“¹⁸⁾ a dobře jej dokládá diskuze, kterou v roce 2006 vyvolal kritický komentář jednoho ze současných kritiků reprezentující mladší generaci Kamila Fily k nekrologům uznávaného filmového vědce Jiřího Cieslara, hlavního představitele autorského čtení filmových děl. Sám Fila tento střet mezi institucionalizovanou biografickou kritikou a vytlačovanými konkurenčními hrami filmové kritiky dokládá následujícími slovy:

Pokud píšete do běžného populárního časopisu nebo novin, zcela bez problémů vám procházejí impresionistické věty, výroky slučující reálného a implikovaného autora a mediálně esencialistické výroky. [...] Pokud ovšem začnete psát pod vlivem „nové historie a kritiky“ o intermedialitě, intertextualitě, dekonstrukci, ideologických podtextech, zavádíte-li žánrové anebo feministicko-genderové čtení — aniž byste použili přímo tyto termíny a zaměřujete se pouze na obecnou metodu — budou vás redaktoři neustále paskovat, co smíte, a co ne, a že je lepší třeba vůbec nějaké téma neotvírat.¹⁹⁾

Vymezování se respondentů vůči biografické kritice jakožto zpátečnickému a neverifikovatelnému psychologování o osobnosti tvůrce lze proto chápat jako protireakci na in-

17) Více k tomu internetová diskuze v reakci na článek filmového kritika Kamila Fily, Nekrolog(y) za Jiřího Cieslara. *Cinepur* 44, 2006. Dostupné online: <<http://cinepur.cz/article.php?article=1009>>, [cit. 4. 4. 2019].

18) Zdeněk Holý, *Mystická louže*. *Cinepur* 31, 2003. Dostupné online: <<http://cinepur.cz/article.php?article=580>>, [cit. 4. 4. 2019].

19) Kamil Fila, Nekrolog(y) za Jiřího Cieslara. *Cinepur* 44, 2006, editorial.

stitucionální a intelektuální útlak, kterému někteří z našich respondentů čelili v 90. letech a na přelomu století.

Sémantika jazykové hry milovníka umění

Cílem hry milovníka umění je dát hodnoticím soudem najevo, zdali se mu sledované filmové dílo líbí, nebo nelíbí. Líbení či nelíbení milovníka umění je vyvoláno jeho bezprostředním vnímáním, nikoliv srovnáním kvalit díla s měřítkem kvality a zjišťováním, zdali dílo tento standard naplňuje. Milovník umění se nicméně hodnocením nevztahuje ke svému prožívání (pocitu libosti či nelibosti), ale ke kvalitám samotného díla:

Určitě mě může třeba dojmut stříhová skladba v nějakým momentu ve filmu k slzám, kdy si říkám „no to je báječný“ a v té chvíli já nerozlišuju nějaký estetický soud nebo jak je to technicky bravurně udělaný, ale primárně je to ta emoce, která vzniká spojením různých hledisek. A pak teprve, když si říkám „Aha, tohle se mi líbilo“, začnu uvažovat proč a začnu postupovat dál k tomu, že to je báječný střih, a můžu ten střih rozebírat. (kritik 4)

Cílem jeho hry je dát adresátům soudu najevo, zdali se mu dílo líbí, či nelíbí a na základě osobního (ne)líbení popsat jednotlivé kvality díla. Tzv. predikáty osobního vkusu („nudný“, „strhující“, „vtipný“, „trapný“ apod.), které se v kontextu hry milovníka umění vyskytují, nepopisují prožívání mluvčího, přestože odkazují k (ne)líbení způsobenému vnímáním díla. Prohlášením filmu za nudný milovník umění neříká pouze, že při jeho projekci se nudil, ale že se nudil, protože příběh filmu byl předvídatelný, herecké výkony nepřesvědčivé apod. Jinak řečeno, predikáty osobního vkusu se stávají v jazykové hře milovníka umění estetickými pojmy, které mají kromě hodnoticích složek rovněž deskriptivní obsah odkazující k vnímaným kvalitám filmového díla.²⁰⁾

Hodnoticí soud není kauzálním vyjádřením emociálního rozpoložení mluvčího, přestože podle slov respondentů pro výsledné hodnocení je valence původního emociálního prožitku důležitá. Jinak řečeno, bezprostřední emociální dojem není denotátem hodnoticího soudu, ale jeho východiskem. Vztah mezi hodnocením a emociálním prožíváním může ovšem v rámci jazykové hry milovníka umění nabývat dvou různých podob. Fanoušci či laici se ve svém hodnocení více spoléhají na svou bezprostřední emociální reakci a jejich výsledné hodnocení koresponduje s valencí jejich původního emociálního prožitku: „Je mi líto, nesmál jsem se, takže nemůžu jinak. [...] Za mě místy až otravný průšvih.“ (fanoušek 2) Na rozdíl od kritiků, u jazykové hry fanoušků a laiků platí, že čím víc se dílo divákovi líbí, tím je také lepší. Intenzita líbení se je proto pro fanoušky měří-

20) Někteří filmoví fanoušci nicméně nedodržují pravidla hry milovníka umění a ve svém hodnocení se soustředí na popis toho, co při zhlédnutí posuzovaného filmu prožívali: „Bohužel musím říct, že mě film minul. Nudil jsem se. To je asi to hlavní, co se u filmu nesmí divákovi stát. Byl jsem z toho zmatený. Nerozuměl jsem postavám a jejich motivaci.“ (fanoušek 3) Emociální prožitek je u nich natolik převládající, že odvádí jejich pozornost od kvalit filmu k popisu jejich vlastního prožívání. Nehrají pak jazykovou hru milovníka umění, ale hru, kterou popisují subjektivistické teorie estetického soudu.

kem hodnoty díla. Naproti tomu kritik přistupuje k původnímu emociálnímu prožitku s určitou mírou distance a prověřuje jeho oprávněnost, resp. legitimitu. Výsledný hodnoticí soud nemusí u kritika vždy korespondovat s valencí prvotního prožitku. V reflektivním odstupu od vlastního prožívání spočívá hlavní odlišnost mezi fanouškovskou a laickou kritikou na jedné straně a profesionální kritikou na straně druhé v rámci jazykové hry milovníka umění. Práci s emocemi bude věnován předposlední oddíl.

Milovník umění si rovněž uvědomuje, že jeho hodnocení je podmíněno jeho osobnostní dispozicí hodnotit určité kvality díla pozitivně nebo negativně a hodnoticí soud zdůvodňuje odkazem na tuto dispozici. Osobnostní dispozici respondenti nazývají „vkusem“: „Každý z nás má nějaký vkus, což je hrozně filozoficky zatížené slovo, ale nemyslím tím nic jiného, než že mu nějaký typ filmu sedne víc než nějaký jiný. Někoho baví víc gangsterky než horory, nebo naopak. Pak se to promítá do toho psaní. (...) Pak se v tom projeví i osobní background, co se mu líbí, co míň.“ (kritik 2) Jinak řečeno, gramatická forma estetického soudu „X je krásné“ má v jazykové hře fanoušků, laiků i kritiků logickou formu „Podle mě je X krásné“. Tento epistemický postoj výstižně ilustruje citace jednoho z fanoušků provozujícího vlastní internetový blog:

Jsem přesvědčený, že cokoliv kdokoliv hodnotí, tak je subjektivní. A pokud někdo tvrdí, že něco je objektivně špatný, tak je to nesmysl. Já samozřejmě nepíšu do každé věty to „subjektivně“, ale беру to tak, že lidi každý moje hodnocení chápou, že toto je subjektivní názor [fanouška 1]. (fanoušek 1)

Promítání vkusu milovníka umění do hodnocení explicitně zdůrazňují rovněž všichni respondenti náležející do kategorie filmových kritiků:

Určitě, nejsem objektivní soudce. Myslím, že já můžu vydat svědectví za sebe a vím, že je to jeden z různých názorů a že není lepší než ostatní. Vnímám se tak, že přispívám k hodnocení toho filmu za sebe a svou zkušenost. (kritik 4)

Svůj vkus respondenti rekonstruují zpětně induktivním způsobem. Nicméně ho nepokládají za empiricky verifikovaný princip s obecnou platností. Vkus připouští výjimky, tj. není zárukou toho, že se mluvčímu vždy budou líbit díla, která odpovídají jeho vkusu. Vkus není ani trvalou dispozicí, ale proměňuje se v závislosti na celé řadě faktorů, jako jsou vzdělání, hodnoty, potřeby, tužby, zkušenost či povahové sklony. Vкусem není pouze preference určitého typu díla, ale také způsob jeho hodnocení.

Normativita jazykové hry milovníka umění

Jelikož osobnostní tendence hodnotit filmová díla určitým způsobem není trvalá, ale proměňuje se v souvislosti s proměnou „ekonomie osobnosti“²¹⁾ mluvčího, respondenti se do-

21) Pojem celkové ekonomie osobnosti užívá Barbara Smithová k označení souhrnu individuálních a proměnlivých faktorů (potřeby, zájmy, zkušenosti, vědomosti atd.), jejichž výslednou funkcí je (kontingentní

mnívají, že hodnoticí soudy nemohou mít intersubjektivní či dokonce obecnou platnost a uznávají legitimitu většího počtu odlišných názorů na hodnotu filmového díla. Hodnoticí soud podle jejich vyjádření není ani čistě subjektivní, ani čistě objektivní, ale reflektuje směs „subjektivních“ (vкус mluvčího) i „objektivních“ (materiální struktura díla) faktorů, které zakládají legitimitu odlišných a často soupeřících reakcí a postojů k vnímanému dílu. Jeden z respondentů dokonce vyčíslil míru podílu osobnostních faktorů na hodnocení díla na 40 %.

Hodnoticí soudy nejsou podle respondentů pravdivé či nepravdivé ve smyslu jejich korespondence s estetickými fakty: „I pokud říkám nějaký silně hodnoticí názor, tak se vždycky snažím zdůraznit, že to je můj názor a že to není nic závazného, že si nemyslím nic špatného o lidech, kteří mají jiný názor.“ (kritik 2) Tento postoj vedl respondenty reprezentující filmové laiky a fanoušky k rezignaci na normativní závaznost hodnoticího soudu: „Přijde mi, že každý má hodnocení jiné, žádné není legitimnější.“ (laik 6)

Někteří fanoušci ztotožnili platnost hodnoticího soudu s mírou jeho účinku na čtenáře. O normativní závaznosti soudu rozhoduje ve výsledku počet čtenářů, kteří se s daným soudem identifikují na základě toho, že rezonuje s jejich náhledem na hodnocený snímek:

Mně je jedno, jaký jsou objektivní kritéria pro filmovou kritiku. Já prostě napíšu svoje subjektivní názory a pravděpodobně je tedy dost lidí, který zajímají subjektivní názory. Jejich názory se natolik shodují s těmi mými, že to moje subjektivní hodnocení má pro ně nějaký význam. A to mi naprosto stačí ke spokojenosti. (fanoušek 1)

Kritici normativitu hodnoticího soudu naopak odvozují z jeho imanentních kvalit, resp. ze způsobu, jakým je hodnoticí soud zdůvodněn, konzistentní s osobnostními charakteristikami mluvčího a zajímavý či inovativní. Jinak řečeno, absence nároku hodnoticího soudu na pravdivost podle kritiků neznamena, že tyto soudy nemohou být z epistemologického hlediska klasifikovány jako horší nebo lepší. Epistemickou kvalitu hodnoticího soudu kritici poměřují především podle způsobu, jakým k němu mluvčí dospěl:

Já si myslím, že hodnocení je hrozně individuální záležitost a zajímají mě i texty, které mají jiný názor na film. To jejich hodnocení je úplně opačné než moje, ale zajímá mě způsob, jakým se k tomu dopracovali. (kritik 8)

Nejlepší ocenění pro mě je, když mi někdo řekne něco v duchu: „Nesouhlasím vždycky s tím, co píšete, ale chápu, proč si to myslíte. A je pro mě zajímavé, jak dovedete porovnávat názory různých skupin nebo jak dojdete ke svému názoru.“ (kritik 3)

Prvním kritériem kvality hodnoticího soudu je proto jeho autenticita (poctivost či opravdovost), tj. skutečnost, zdali se jedná o osobní názor kritika (nikoliv například o reklamu, pouhý popis díla či převzatý názor), resp. zdali je jeho názor v souladu s tím, jak na

a nestálé, nikoliv ovšem nahodilé či libovolné) hodnocení uměleckého objektu. Viz Barbara H. Smith, *Contingencies of Value: Alternative Perspectives for Critical Theory*. Cambridge, MA: Harvard University Press 1988.

něj dílo působí. Druhým kritériem je kvalita estetické argumentace, tj. způsob, jakým dokáže kritik své hodnocení odůvodnit. Toto odůvodnění ovšem kritici neztotožňují ani s deduktivním vyvozením hodnotícího soudu na základě porovnání vlastností díla s obecně platným pravidlem umělecké (žánrové) kvality, ani s induktivní argumentací zdůvodňující hodnotící soud analogií mezi podobnými případy děl, která by měla vyvolat v recipientovi s trvalou dispozicí stejný, resp. předvídatelný účinek. Zdůvodnění má povahu autobiografického vysvětlení, ve kterém kritik poukazuje na vlastní dispozici hodnotit dílo určitým způsobem. To znamená, že dokáže posluchačům či čtenářům vysvětlit, co mu na hodnoceném díle vadí nebo co na něm oceňuje a proč. Poslední epistemickou kvalitou, kterou kritici hodnotícímu soudu připisují, je jeho zajímavost. Soudy mohou být zajímavé či nezajímavé podle toho, zdali odhalují osobní postoj mluvčího k danému dílu a dokážou diskuzi o jeho umělecké kvalitě obohatit o alternativní a odůvodněný názor.

V souladu s pravidly jazykové hry milovníka umění kritici nepokládají za cíl filmové kritiky sdělování pravdivých názorů či obecně platného posouzení umělecké hodnoty filmového díla, ale autentické vyjádření vlastního reflektovaného postoje k danému dílu, které má čtenářům recenze napomoci k hledání a vytvoření si vlastního názoru: „Nejde o to s někým souhlasit, jde o to obohatit se jiným pohledem na věc, nebo aspoň pochopit, proč si někdo něco myslí.“ (kritik 3) Cílem kritika není posluchače či čtenáře přesvědčit o pravdivosti jeho soudu, ale předložit mu náhled, u kterého bude zřejmé, na jakém základě k němu kritik dospěl. Tímto způsobem chtějí kritici vychovávat své čtenáře a přimět je k reflexi oprávněnosti jejich vlastního názoru či k jeho vytvoření. Rozepře o uměleckou kvalitu díla mají podle respondentů proto smysl pouze za předpokladu, že diskutující jsou ochotni revidovat svůj původní názor, jsou ochotni naslouchat názoru druhého člověka a diskuzi shledávají zábavnou nebo poučnou v tom smyslu, že se v ní mohou naučit dílo hodnotit z jiného úhlu pohledu či alespoň pochopit, proč si někdo jiný může o díle myslet něco jiného a odlišně ho hodnotit.

Předpoklady jazykové hry milovníka umění

Vzhledem k tomu, že kritici hájí normativitu hodnotícího soudu, reflektují rovněž ve vyšší míře pravidla jazykové hry, kterou hrají, resp. dokážou formulovat požadavky (znalosti, dovednosti a postoje), které by měl správný kritik (tj. kritik, který vynáší správný hodnotící soud) splňovat.

a) Správný kritik by měl být zkušený a poučený. Kritik by měl podle vyjádření respondentů v první řadě zhlédnout velké množství filmů kvůli možnosti srovnávání a posouzení novosti. Kritik by měl být dále informovaný o kontextu vzniku posuzovaného díla, aktuálním dění a měl by znát pravidla filmových žánrů. Znalost kontextu vzniku díla je důležitá proto, aby se kritik vyvaroval faktických chyb. Znalost aktuálního dění je předpokladem pro porozumění dílům, která budou oslovovat divácké skupiny s odlišným vkusem, než je ten kritikův. Znalost žánrových konvencí je nutnou podmínkou pro rozpoznání kvality díla, ve kterém tyto konvence jeho autoři vědomě porušují či pozměňují.

b) Mezi klíčové schopnosti kritika řadí respondenti citlivost. Respondenti vnímavost vztahují nejen k diferencovanějšímu poznání dílčích kvalit díla, ale především k vlastnímu

prožívání a souvislosti mezi kvalitami díla, prožitkem a osobním vkusem. Citlivost je schopnost rozumět sám sobě a příčinám svých emočních reakcí na dílo:

Kritik by měl být citlivý. Citlivý nejenom k uměleckému dílu, ale i k sobě samému. Já říkám, že se na filmy dívám v břiše. To znamená, že spíš než že bych pozoroval filmy jako takový, tak pozoruju, co ty filmy se mnou dělají. (kritik 6)

c) Kritik má být dále otevřený (nepředpojatý), pokorný a tolerantní, konzistentní, upřímný a osobitý. Otevřenost spočívá ve schopnosti odhlédnout od svých vlastních předpokladů vůči určitému „neoblíbenému“ žánru či alternativnímu způsobu vidění či zobrazování světa:

Já se snažím být otevřený k těm filmům, samozřejmě jsem rád, když se mi nějaký film líbí, nejsem zapšklej kritik, jak si lidi někdy myslí, že se těším, jak ten film zobcuju, takže i když nemám rád muzikály, tak chci, aby se mi ten film líbil, a ten film má férovou šanci, i když už je muzikál. (kritik 8)

Pokoru a toleranci vůči jinému názoru na filmové dílo zakládají respondenti na přesvědčení, že jejich vlastní hodnocení je podmíněno osobním vkusem:

Ale zase ty filmy se netočí pro mě, točí se pro diváky, takže já musím respektovat to, že ti lidé, přestože vědí kulový a nic si nepamatují velice často, mají často nějaké názory [...] Musím mít pokoru před těmi diváky. (kritik 4)

Konzistence a autenticita v názorech je požadavek, který opět vyplývá z přesvědčení, že kritika je vyjádřením osobního vkusu kritika a kritik do recenze promítá vlastní osobnost:

Pak je asi pro mě důležitá nějaká osobní kvalita, aby to byl člověk, který není zaměřený jen na film, ale nějakým způsobem žije i v jiném kulturním prostředí i sociálním a je konzistentní dohromady. To je ten ideál, kdo nenapiše, že je úžasné, když je film o veganech, a pak si dá hamburger. (kritik 4)

Požadavek konzistentní kritiky nevylučuje možnost změny názoru v souvislosti s proměnou osobního vkusu. Tato změna musí být ale srozumitelná v kontextu toho, jakým způsobem se vyvíjí osobnost kritika, např. jeho postoje a názory. Kritik rovněž má být osobitý. Jeho osobitost ve smyslu ekonomie osobnosti se projevuje v jeho individuálním vkusu. Smysl kritiky podle respondentů spočívá právě v tomto přiznaném promítání vkusu kritika do hodnocení díla. Předpokladem kritiky není odhlížení od vysoce individuálních faktorů a prožitků, ale jejich kontrolované promítání do hodnocení.

Nabízí se srovnání s objektivistickou teorií ideálního kritika, která objektivitu estetického soudu odvozuje z objektivitu mluvčího, tj. z ideálních podmínek vnímání či prožívání, které zaručují shodu mezi ideálními kritiky, protože odhalují přirozené spojení mezi kvalitami díla a estetickou reakcí.²²⁾ Vstupní podmínky jazykové hry milovníka umění ov-

šem nezaručují shodu v estetickém souzení. Z pravidel jazykové hry naopak vyplývá, že jejím výsledkem budou často právě neshody mezi mluvčími v důsledku jejich odlišného osobního vkusu. Tyto neshody nejsou respondenty nicméně považovány za chybu či nedostatek estetického diskursu, ale naopak za přínosné a žádoucí, protože napomáhají třibení vlastní argumentace a seznamují účastníky diskuze s odlišnými a podnětnými názory na posuzované dílo.

Objektivizace emocí

Kromě odlišného pojetí normativity je dalším odlišujícím prvkem jazykové hry kritiků oproti jazykové hře fanoušků a laiků dříve již zmíněná kontrola emocí. Na rozdíl od fanoušků a laiků se kritici snaží si své emoce vyvolané recepcí díla uvědomovat a reflektovat souvislost mezi vlastním prožíváním a kvalitami díla.²³⁾ Cílem této reflexe je posoudit legitimitu emocí, resp. uměleckou hodnotu díla. Kritik si klade otázky: 1) jaké kvality díla v něm daný prožitek vyvolaly a proč; 2) do jaké míry je tento dojem ovlivněn trvalou osobnostní dispozicí kritika a do jaké míry je jeho soud konzistentní s předchozími hodnoceními; 3) jakým způsobem dílo daného emociálního účinku docílilo.

Tato objektivizace emocí je dosahována různými způsoby. Někteří respondenti srovnávají například svou reakci s opačnými názory a reakcemi diváků na portálu ČSFD a v průběhu psaní vlastní recenze si teprve ujasňují vlastní pozici, resp. mohou dospět ke změně svého hodnocení a názoru. Svou prvotní reakci respondenti porovnávají rovněž s názory dalších kritiků, popř. odhadovanými reakcemi čtenářů média, pro které píší. To ovšem neznamená, že svůj názor oportunisticky přizpůsobují očekávaným reakcím čtenářů. V případě, že se jejich názor rozchází s většinovým názorem komunity kritiků, anebo očekávanými editorů a čtenářů média, jsou ve svých hodnoticích soudech opatrnější, anebo svou pozici pečlivěji zdůvodňují. Někteří respondenti se na film dívají více než jednou a srovnávají první a druhý dojem: „Když to vidíte podruhé, tak máte možnost srovnání s dojmem z prvního zhlédnutí, tak to vždycky vyvažujete.“ (kritik 2) Dalším způsobem objektivizace emocí je kontextualizace díla, tj. dohledávání informací o podmínkách jeho vzniku a jeho tématu:

Už to, že se člověk na film podívá a pak si svůj názor koriguje tím, že čte kritiky, čte, co o tom říkají tvůrci, přemýšlí, jestli nějaké výhrady dávají smysl v tom smyslu, že

22) David Hume, O normě vkusu. *Aluze* 5, 2002, č. 2, s. 82–91; Immanuel Kant, *Kritika soudnosti*. Praha: Odeon 1975.

23) Postoj kritika k emocím koresponduje s Bulloughovou naukou o estetické distanci jako základním principu estetického vnímání. Předpokladem estetického prožívání okolních věcí je podle Bullougha distance pozorovatele od svého praktického „já“. Tato distance předpokládá reflektivní vztah k vlastnímu prožívání, tj. uvědomění, co a jak na nás působí. Chybou v estetickém vnímání je podle Bullougha ztráta distance, kterou může v případě kritika způsobit tzv. pře-distancování, tj. sledování díla bez emociálního zaujetí v důsledku soustředění pozornosti na jeho technické parametry (kamera, střih, podobnost literární předloze apod.). Chybou je ovšem také tzv. pod-distancování, tj. nereflektovaná bezprostřední emociální reakce na zhlédnuté dílo. Viz Edward Bullough, „Psychická distance“ jako faktor v umění a estetický princip. *Estetika* 32, 1995, č. 1, s. 10–30.

nejsou třeba fakticky mylné. Že já třeba očekávám, že někde bude nějaký typ scén, třeba super automobilové honičky, a pak zjistím, že ti lidi na to neměli rozpočet, takže nemůžu očekávat od nějakého dánského akčního filmu za pět milionů totéž, co od nějakého hollywoodského za sto padesát milionů. (kritik 1)

Cílem reflexe je zjistit, zdali kauzální příčiny způsobující určitou emociální reakci, představují důvody pro pozitivní či negativní hodnocení díla. „Zvědomování emocí“ se projevuje vysvětlováním čistě hodnoticích či emociálně zabarvených pojmů kvalitami objektu, popř. podmíněním působení díla určitou osobnostní dispozicí „Pokud máte dispozici X, bude na vás dílo působit způsobem Y“:

Dlouho jsem nebyl zastáncem toho, co mi říkala jedna starší kolegyně, že tenhle film pochopím, až budu mít děti. Zastával jsem tezi, že přece ten film by měl mít kvality nezávisle na tom, jestli člověk má, nebo nemá děti. Ale nedá se to odstříhnout. Mám děti a chápu určitý věci jinak. Jsem na určitý věci citlivější. Víím, že to nemůžu odbourat, ale pracuju s tím vědomě. [...] Takže anticipuju čtenáře ve svých recenzích třeba i takhle polopatickým způsobem: „Pokud máte rádi romantický komedie nebo pokud máte děti nebo pokud jste citlivý na tohleto a tohleto, tak buď si dávejte pozor, tenhle film není pro vás, nebo naopak se vám to bude líbit o to víc.“ (kritik 6)

V rámci objektivizace emocí respondenti rovněž rozlišují mezi legitimními a nelegitimními osobnostními faktory, které mohou mít vliv na výsledný hodnoticí soud. Zatímco trvalá dispozice hodnotit díla s určitými vlastnostmi konzistentním způsobem utváří osobní vkus kritika a je legitimním faktorem ovlivňujícím hodnocení, přechodné emociální stavy (špatná nálada, únava, roztěkanost apod.) jsou pokládány kritikou za nelegitimní faktory, které by se do hodnocení díla promítat neměly. Kritérium dělení osobnostních faktorů na legitimní a nelegitimní nekoresponduje ovšem s „kantovským“ rozlišením mezi obecně sdílenou zkušeností či dispozicí na jedné straně a individuální osobní perspektivou či idiosynkratickým faktorem na straně druhé,²⁴⁾ ale je závislé na stálosti individuální dispozice. Pokud je vkus utvářen vysoce individuálním faktorem, jakým je například válečná zkušenost či melancholická povaha, respondenti tento faktor považují z hlediska hodnocení nejen za legitimní, ale také za žádoucí, protože zvyšuje kritikovu vnímavost vůči danému dílu a může výrazně přispět k jedinečnosti, novosti a propracovanosti kritikova náhledu. Respondenti se proto snaží při hodnocení odhlížet od pomíjivých osobnostních faktorů, které odvádějí jejich pozornost od posuzovaného díla (únava, našťvanost apod.) a narušují konzistenci jejich hodnocení, tj. integritu jejich osobního vkusu, podle kterého jsou pro své čtenáře jednak rozpoznatelní a jejich soud je — za předpokladu podobného vkusu — spolehlivým indikátorem (ne)kvality díla:

Pocity momentálního naladění, pokud to nejsou věci typu, že jdu do kina zpruzelý, že jsem musel brzo vstávat a ten film mě vlastně nezajímá, to je něco jiného, ale ty

24) Elisabeth Schellekens, *A Reasonable Objectivism for Aesthetic Judgements: Towards an Aesthetic Psychology*. London: King's College London 2008, s. 49–91.

osobní pocitové věci vyladují vaši citlivost vůči filmu jiným způsobem, než má někdo jiný, to znamená, že to může hodně pomoci. [...] A zase ve spoustě případů to může být věc, která textu může pomoci, protože to může vyladit vaši citlivost, pokud se dobře potkáte s tím filmem, na něco, co vám ten film pomůže rozkrýt pečlivěji, to je blbé slovo, nějakým způsobem osobitěji, než to udělají ostatní kritici. (kritik 2)

Součástí „práce s emocemi“ je rovněž rozlišování mezi falešnými („povrchními“, „lacinými“) a pravými („hlubokými“, „autentickými“) emocemi, které dílo v divákovi vyvolává, a to na základě způsobu, jakým tohoto účinku dílo dosahuje. Pokud je způsob vyvolání emoce kritiky vyhodnocen jako manipulativní, respondenti hodnotí dílo negativně. Ukázkovým příkladem je hodnocení filmu AMÉLIE Z MONTMARTRU, který podle jednoho z respondentů působí otravně mile, protože vyprávěný příběh o bezstarostné lásce ve vizuálně stylizovaném prostředí je v příkrém rozporu se sociální realitou pařížské čtvrti Montmartre, ve které byl film natáčen.

Závěr

Závěrem lze konstatovat, že navzdory tomu, že jazyková hra profesionálních kritiků i fanoušků má stejný ilokuční cíl, tj. dospět k vlastnímu názoru na zhlédnuté dílo, které koresponduje s osobním vkusem mluvčího, existují mezi nimi i rozdíly. První rozdíl spočívá v odlišném pojetí normativity hodnotícího soudu. Zatímco laici a fanoušci na normativní závaznost svých soudů rezignují, popř. ji spojují s tím, že jejich názor rezonuje u početné skupiny čtenářů jejich recenzí uveřejňovaných například na soukromém blogu či v databázi ČSFD, kritici normativní platnost hodnotícího soudu přesouvají do kvalit samotného hodnotícího soudu, resp. do jeho autenticity a konzistence a způsobu jeho zdůvodnění.

Další odlišností v rámci jazykové hry milovníka umění je práce s emocemi. Kritici více reflektují vztah mezi bezprostřední reakcí, kvalitami díla a osobním vkusem. Osobnostní faktory, které mají vliv na jejich prožitek díla, se ale nesnaží ve vztahu k hodnocení díla eliminovat, ale uvědomovat si je a v kontrolované podobě promítnout do hodnocení tak, aby bylo zajímavé, autentické a zároveň srozumitelné pro někoho, na koho dílo působilo odlišným dojmem. Kontrola emocí je mechanismem, jakým profesionální kritici vymezují pole legitimní kritiky:

Oproti fanouškovským recenzím zapojuju více rozum a nespolehám se jen na emoce, libido a fetiše. [...] Vyžaduje to ode mě umět mluvit nepřijemně o filmech, které mám rád, a umět ocenit něco i na filmech, které se mi nelíbí. (kritik 3)

Klapky na oči, podívat se na film a pak to hodnocení vypálit, to ne! (kritik 2)

Vymezování se vůči fanouškovské či laické kritice je nejvíce patrné v případě, že toto pravidlo porušuje někdo z profesionálních kritiků:

Po přečtení nějakého textu od [kritika 7] a ode mě se dá dobře rozlišit, co je recenze a co kritika. [...] Já jsem si všimnul, že [kritik 7] neargumentuje. To je klíčová věc. Ona nepoužívá argumenty, ona své recenze skládá z hodnocení. Takže ona hodnotí jednu věc a pak hodnotí druhou věc. Každá věta je vlastně hodnoticí a nepodporuje to ničím. [...] Ta kritika by fakt měla mít minimálně dva kroky. To znamená, položím si otázku, pak se ptám „Opravdu to platí ve všech případech nebo je to zdůvodnitelný nebo ještě bych to měl něčím relativizovat nebo nešlo by ten pohled úplně převrátit, není to úplně naopak?“ (kritik 3)

Objektivizace emocí filmovými kritiky koresponduje s teorií psychické distance, která estetické oceňování podmiňuje distancováním a reflektivním postojem k vlastnímu bezprostřednímu prožívání.²⁵⁾ Zatímco kritici dokážou zaujmout psychickou distanci vůči vlastnímu prožívání a objektivizovat zakoušené emoce, fanoušci této distance schopni nejsou a jejich prožívání se bezprostředně promítá do jejich hodnocení. Tato schopnost distancování vysvětluje i schopnost kritiků pozitivně ocenit díla, která v nich vyvolávají emocionální prožitky s negativní valencí (úzkost, pocit absurdity, zhnusení, odpor, lítost).²⁶⁾ Jako neadekvátní je naopak třeba z hlediska praxe profesionálních kulturních novinářů odmítnout teorie umělecké kritiky, které sice postulují diskrepanci mezi prožíváním a hodnocením kritika, ale vysvětlují ji tím, že kritik při formulaci svého expertního osudu deduktivně následuje pravidla uměleckého úspěchu, která jsou objektivně dána pro daný typ umělecké formy.²⁷⁾ Jako neadekvátní se ukazuje rovněž teorie estetického soudu, která sice připouští vliv subjektivity na hodnocení, ale rozlišuje mezi legitimními (interpersonální perspektiva založená na obecně sdílených faktorech a zkušenostech) a nelegitimními (individuální osobní perspektiva zatížená předsudky, sklony a zájmy jedince) osobními faktory, které by na hodnocení měly, či neměly mít vliv.²⁸⁾ Realizovaný výzkum ukázal, že vysoce individualizované osobnostní rysy jsou právě těmi faktory, které jsou z hlediska hodnocení filmových kritiků důležité a které kromě toho, že umožňují porozumění filmovému dílu, napomáhají k vytvoření zajímavé a ojedinělé recenze, které přináší nový pohled na posuzované dílo.

Analýza dat v neposlední řadě ukázala, že na objektivizaci emocí má podstatný vliv rovněž médium, pro které kritici své filmové recenze píšou. Zatímco kritici píšící pro kulturní rubriky s měsíční či čtvrtletní periodicitou (např. *Cinepur*, *Film a doba*) určené čtenářům (fanouškům), kteří posuzovaný film již zhlédli a rádi by o něm diskutovali či se konfrontovali s odlišným názorem, podrobují své emoce vysoké míře kontroly:

25) Více k teorii psychické distance viz Edward Bullough, „Psychická distance“ jako faktor v umění a estetický princip. *Estetika* 32, 1995, č. 1, s. 10–30.

26) Více k empirickému výzkumu vztahu mezi estetickým hodnocením a prožíváním u expertů a laiků viz např. Helmut Leder a kol., What Makes an Art Expert? Emotion and Evaluation in Art Appreciation. *Cognition and Emotion* 28, 2014, č. 6, s. 1137–1147.

27) Viz např. Daniel Kaufman, Normative Criticism and the Objective Value of Artworks. *Journal of Aesthetics and Art Criticism* 60, 2002, s. 151–166; Noël Carroll, *On Criticism*. New York: Routledge 2008.

28) Elisabeth Schellekens, *A Reasonable Objectivism for Aesthetic Judgements: Towards an Aesthetic Psychology*. London: King's College London 2008.

Množina lidí, kteří čtou kritiky, je mnohem menší než množina lidí, kteří chodí na filmy. A jsou to lidi, které spíš zajímají texty než filmy, spíš ta debata, která se o tom vede v prostředí kritiků. Myslím si, že bych neovlivňoval ani tak lidi, kteří ten film neviděli, ale spíš se snažím nabídnout něco těm, co už to viděli a chtějí o tom dál přemýšlet. (kritik 5)

Kritici, kteří píšou do hlavních novinových deníků či jejichž pořad má omezenou dobu vysílání, tj. ocitají se pod větším tlakem editorů na rychlost a čtenost recenze, své hodnocení často zakládají na prvotní reakci líbí/nelíbí:

Když jsem třeba čas od času host v rozhlasovém pořadu Čelisti na *Wave*, tak tam vím, že není prostor a není moc zájem dělat nějaké hluboké interpretace, a spíš se chce, z důvodu, kolik tam toho stihnete říct, tak spíš řeknu to doporučení nebo nedoporučení, a jsem povrchnější nebo stručnější, snažím se přemýšlet o tom, co mám možnost do toho média říct na tom prostoru, který tam je, a tomu se přizpůsobit. (kritik 2)

Navíc čtenáři a posluchači jejich recenzí jsou především ti, kteří posuzovaný film neviděli a rozhodují se, zdali jeho zhlédnutí v kině věnují svůj čas a peníze (tj. laici). Cílem jejich kritiky není proto vést polemiku s alternativními názory na kvalitu snímku, ale film čtenářům doporučit, či naopak nedoporučit: „Jsme schopni lidem ušetřit peníze za lístek. Když poznáme, že ten film za moc nestojí a náležitě to popíšeme, tak řada lidí nám může být vděčná, že může zůstat doma.“ (kritik 4) Výzkum soustředěný na podmínky práce profesionálních kulturních kritiků může proto odhalit další významné faktory, které ovlivňují jazykové hry, které kritici hrají při posuzování kulturních artefaktů, a mohou tak přispět k pochopení proměn kulturní kritiky v současnosti.²⁹⁾

Pavel Zahrádka působí na katedře divadelních a filmových studií Univerzity Palackého v Olomouci. V letech 2010–2011 vyučoval estetiku a filozofii umění jako zastupující profesor na Münsterské univerzitě. V letech 2015–2016 vedl mezinárodní výzkumný tým zabývající se etikou kopírování v Centru pro interdisciplinární výzkum (ZIF) v Bielefeldu. V současnosti je hlavním řešitelem projektu Výzkum dopadu stávající legislativy a strategie Evropské komise pro jednotný digitální trh na český audiovizuální průmysl financovaného Technologickou agenturou České republiky a hlavním řešitelem projektu Kvalitativní výzkum sémantiky estetických soudů (č. 18-18532S) financovaného Grantovou agenturou České republiky.

29) Tato práce vznikla za podpory projektu Kvalitativní výzkum sémantiky estetických soudů reg. č. 18-18532S podpořeného Grantovou agenturou České republiky a projektu Kreativita a adaptabilita jako předpoklad úspěchu Evropy v propojeném světě reg. č. CZ.02.1.01/0.0/0.0/16_019/0000734 financovaného z Evropského fondu pro regionální rozvoj.

Citované filmy

Amélie z Montmartru (Le Fabuleux Destin d'Amélie Poulain; Jean-Pierre Jeunet, 2001), *Blade Runner 2049* (Denis Villeneuve, 2017), *Hastrman* (Ondřej Havelka, 2018), *Máš ji!* (Jeff Tomsic, 2018), *Milada* (David Mrnka, 2017).

SUMMARY

Professional vs. Fan Cultural Criticism*Qualitative Analysis of Semantics and Normativity in Evaluation of Films***Pavel Zahradka**

The article deals with the reconstruction and comparison of language games played by professional film critics and film fans evaluating film works. As part of this reconstruction, I focus on a pragma-linguistic analysis of semantics and normativity of evaluative judgments, which is methodically based on the analysis of relevant written reviews and semi-structured interviews with reviewers. My research shows that professional film critics and fans play essentially the same language game of the art lover, in which evaluative judgements rely on the speaker's personal taste. The most striking difference between the language games of both types of respondents lies in the reflexive work with the emotions they experience while watching a movie, namely in a different relationship between film critics'/fans' emotional experience and their evaluation.

keywords: film criticism, language game, normativity, semantics, emotions

klíčová slova: filmová kritika, jazyková hra, normativita, sémantika, emoce