

Geoffrey Batchen: tři knihy o palčivé touze fotografovat

Michal Šimůnek

Geoffrey Batchen: *Burning with Desire: The Conception of Photography*. Cambridge, MA, London: The MIT Press, 1997. 273 stran.

Geoffrey Batchen: *Each Wild Idea: Writing, Photography, History*. Cambridge, MA, London: The MIT Press, 2001. 236 stran.

Geoffrey Batchen: *Forget Me Not: Photography and Remembrance*. Exh. Cat. Amsterdam: Van Gogh Museum & Princeton Architectural Press, 2004. 128 stran.

Nebývá zvykem psát recenzi současně na tři knihy jednoho autora. V případě knih australského historika fotografie a teoretika umění Geoffreya Batchena¹ je však řada důvodů, které tuto neobvyklost ospravedlňují.

Po postmoderním obratu v sociálních a humanitních vědách se mohlo zdát, že není možné přispět do diskuse o fotografii něčím novým, neobvyklým. Kritici fotografie se rozdělili, zevrubně a s Batchenem řečeno (Batchen 1997: 4–21), na tábor formalistů hledajících esenci, inherentní identitu média (André Bazin, John Szarkowski, Clement Greenberg...), a na tábor postmoderních antiesencialistů, kteří médiu fotografie upírají jakoukoli vlastní identitu, autonomní historii, a o fotografii hovoří pouze jako o výrazovém prostředku, do kterého jsou zapisovány významy v závislosti na kontextu, v němž je daná fotografie vytvářena, distribuována a čtena (zejména John Tagg, Victor Burgin, Allan Sekula). Geoffery Batchen, ačkoli má jednoznačně blíže k postmodernímu diskursu o fotografii, se ve snaze o jakýsi „nový“ pohled na fotografii mezi tyto soupeřící tábory vklíní, smiřuje a zároveň

1 Batchen působí od počátku 90. let v USA. V současné době vyučuje dějiny fotografie a teorii umění na *The Graduate Center of the City University of New York*.

vyvrací jejich východiska. V tomto smyslu lze Batchena považovat za zajímavého a svým způsobem originálního kritika fotografie, který si zaslouží velkou pozornost.

Batchen se ve všech svých textech věnuje poměrně jasně ohraničenému okruhu témat, která však v jednotlivých textech zpracovává s odlišným důrazem, a své argumenty dokumentuje na nových příkladech a ilustracích. Batchen nadto není eklektickým autorem, který by se omezoval, jako například Susan Sontagová (Sontagová 1979), na „pouhé“ nesouvislé poznámkování fotografie. Jednotlivá Batchenova východiska a témata jsou vzájemně úzce provázaná a vytvářejí ucelený interpretační rámec.

Recenzované knihy se liší svým formátem: *Burning with Desire* je monografií, *Each Wild Idea* je antologií devíti Batchenových esejů publikovaných v řadě periodik (zejména *Afterimage*, *Photolife*, *History of Photography*, *Aperture* a dnes již nevycházející *Creative Camera*) a *Forget Me Not* je de facto jedinou dlouhou esejí, jež vznikla jako doprovodný text ke katalogu stejnojmenné výstavy, kterou v roce 2004 Batchen uspořádal ve spolupráci s amsterdamským *Van Gogh Museum*.

Nejstarší z recenzovaných knih, *Burning with Desire. The Conception of Photography*,² je autorovým klíčovým textem. Jedná se o rozsáhlou analýzu sociálních a kulturních podmínek, které stály za zrodem touhy fotografovat (*desire to photograph*). Toto téma původu fotografie se dále větví v otázky po povaze fotografie a v otázky metodologické. Batchen v této knize podrobně vymezuje své postavení mezi táborem esencialistů a antiesencialistů, přičemž argumentaci pro smíření/vyvrácení na první pohled protikladných přístupů zakládá na analýze diskursu, v jehož rámci

2 Obsah této knihy vychází do značné míry z Batchenovy dizertační práce *Photogrammatology: A Study in the History and Theory of Photography*, kterou Batchen obhájil v roce 1991 na Katedře historie a teorie umění, *University of Sydney*.

byla vyjadřována touha fotografovat. Z této analýzy Batchen dále usuzuje na inherentně ambivalentní a binárně kontradiktorní povahu fotografie, povahu, která se zrodila jako důsledek ambivalentní doby přechodu klasické epistémy v epistému moderní. Batchen interpretuje sváření protikladů na povrchu fotografie odkazem na foucaultovskou a derridovskou relativizaci opozit, tedy hledáním jejich společného předpokladu v nové podobě vztahu mezi mocí, věděním a subjektem (Foucault), respektive vyzdvižením diference jakožto neidentitní povahy fotografie (Derrida). V závěru knihy se Batchen v kontextu předešlých úvah věnuje tématu digitální fotografie a údajně zásadní proměně (smrti) fotografie.

Kniha *Each Wild Idea: Writing, Photography, History* pokrývá obdobnou sadu témat jako kniha předešlá: Batchen se zde v jednotlivých esejích opět věnuje touze fotografovat, ambivalentní povaze média, nutnosti nového přístupu k dějinám fotografie, indexikální povaze fotografie a svým způsobem novému tématu, kterým je *vernakulární fotografie (vernacular photography)*.³

Zatímco téma původu fotografie je v této antologii omezeno na jednu krátkou a suma-

3 Batchen používá označení *vernakulární fotografie (vernacular photography)*, respektive *vernakulární fotografické praxe (vernacular photographic practices)*, ve snaze narušit homogenní pohled na dějiny fotografie jakožto chronologický přehled *významných a neobyčejných* jedinců, obrazů a technologických postupů. Vernakulární přitom popisuje jako běžné, každodenní, všudypřítomné, typické, nekonečně opakované a všude se vyskytující způsoby fotografické praxe. (Batchen 2001: 69) Označení „vernacular“ Batchen přebírá od Johna A. Kouwenhovena (1948), který tímto termínem označoval „objekty přetvářené obyčejnými lidmi v nevědomé a bezuzdné odpovědi na výzvy měnicího se kulturního prostředí“. (cit dle Batchen 2001: 199–200) Batchen toto vymezení přebírá a rozšiřuje jej o význam *abjectu*, tedy toho, co Julia Kristeva (1982) popisuje jako nabourávající identitu, systém a řád. Termín „vernacular“ překládám jako *vernakulární*, a to i přes určité zatížení tohoto pojmu jazykovědnými a literárněvědnými konotacemi (vernakulární vs. latinská literatura). Nabízejí se samozřejmě i překlady typu *každodenní, populární, lidová (lidová kultura industriální společnosti)*. Tyto pojmy jsou však v sociálních a humanitních vědách zatíženy svými, mnohdy kontradiktorními, významy a Batchen se na žádný z nabízejících se konceptů neodvolává.

rizující esej, důsledkům digitalizace věnuje Batchen hned pět esejí.

V poslední a ilustračně nejbohatší knize, *Forget Me Not: Photography and Remembrance*, rozvíjí Batchen tři klíčová témata: nutnost nového pojetí dějin fotografie, které by do svého zorného pole začlenilo i vernakulární fotografii; téma vztahu fotografie a paměti, respektive vzpomínání; a s tím související téma indexikální povahy fotografie a nutnosti vnímat toto médium nejenom jako obraz, ale i jako materiální objekt. Tato tři témata rozvíjí Batchen na pozadí příkladů vernakulárních fotografií, zejména pak na jejich hybridních formách (spojení média fotografie s dalšími objekty jako jsou text, malba, rámečky, výšivky, ústřížky vlasů, motýlí křídla, dětské botičky atd.), které posilují taktilní aspekty vnímání fotografických obrazů a tím i jejich emocionální apel.

Níže se tedy věnuji třem⁴ Batchenovým knihám. Nebylo by však příliš smysluplné pojednat o nich odděleně: vzhledem ke konzistenci přístupů a prolínání témat lze Batchenovy knihy číst jako jeden (mnohde se opakující) text. Zaměřím se tak zejména na představení a kritické pojednání klíčových témat, která Batchen vnesl do diskuse o médiu fotografie, respektive na témata nastolená sice jinými autory, avšak Batchenem rozšířená o nové způsoby interpretace.

Batchenovy interpretační nástroje: Foucault a Derrida

Batchen zařadil kapitolu věnovanou metodě svého zkoumání až na závěr knihy *Burning With Desire* (Batchen 1997: 175–202). Dle mého názoru je však exkurz do Batchenova uvažování o fotografii nutno začít právě metodou, a to i přesto, že Batchen

4 Kromě těchto tří čistě autorských knih Batchen zhusta publikuje v odborných časopisech, přispěl do řady sborníků (například Squirsová, ed. 1999, Edwardsová, ed. 2004, Howarth, ed. 2006), je spoluautorem knih (například Batchen – Schaff – Roberts 2002) a podílel se – ať již jako kurátor nebo jako autor doprovodných textů – na řadě výstav. Nutno podotknout, že tři recenzované tituly v plné šíři i hloubce reprezentují všechny klíčové tematické okruhy, kterým se Batchen věnuje.

neformuluje žádné ryze vlastní metodické postupy. Aplikací Foucaultových a Derridových konceptů, na kterých Batchen svůj přístup k fotografii zakládá, však vytváří vcelku originální interpretační rámec, jehož se dokáže velmi důsledně držet. V této souvislosti je nutno podotknout, že Batchen zůstává někdy až příliš ve stínu textů těchto autorit, řada jeho pasáží je složena z dlouhých citací a parafrází, za kterými se Batchen zcela ztrácí.

Batchenův příklon k poststrukturalismu není v rámci postmoderního myšlení o fotografii ničím neobvyklým (pojmy a koncepty Michela Foucaulta, Jacquese Lacana a Jacquese Derridy tvoří de facto jádro postmoderní kritiky fotografie). Batchen je samozřejmě ovlivněn obdobnými, Foucaultem, Derridou a Lacanem inspirovanými interpretacemi fotografie, jak je předložily zejména tři hvězdy postmoderního myšlení o fotografii John Tagg, Allan Sekula a Victor Burgin. Batchen se však vůči těmto svým předchůdcům dokáže legitimně a originálně vyhranit, což je patrné zejména v kontextu aplikace Foucaultova myšlení při interpretaci fotografie a v samotné kritice krátkozrakosti jak postmoderního, tak formalistického přístupu.

Foucaultovy koncepty (panoptikonismus, disciplinární moc a disciplinační aparáty, diskurs apod.) zavedl do kritiky fotografie John Tagg (1988) a po něm řada dalších autorů – viz např. David Green (1986, 1997). Většina z nich je však v aplikaci Foucaulta poněkud nedůsledná. Tagg se například zaměřil téměř výhradně na vztah fotografie a represivních aparátů moderních národních států. Nabízí tak sice řadu podnětných analýz fotografické praxe v rámci například policejních či správních aparátů, své analýzy však značně nefoucaultovsky zasazuje do rámce centralizovaného pojetí moci (fotografie jakožto nástroj silných sloužící k ovládnutí slabých). Batchen (1997: 7) v tomto smyslu Tagga správně kritizuje za to, že si nedo-

statečně uvědomil, že moci ve Foucaultově pojetí podléhá nejen vězeň v cele panoptikonu, nýbrž i strážce v jeho věži, že disciplinace je vždy nutně i sebedisciplinací.

Batchen je v tomto smyslu věrným následovníkem Foucaulta, korektně reprodukuje a interpretuje Foucaultovy koncepty a jeho historická analýza fotografie se po Foucaultově vzoru snaží nalézt společný předpoklad, podmínky stojící za ambivalentním diskursem, ze kterého se fotografie zrodila. V tomto smyslu je Batchenova historická analýza zrodu fotografie obdobou Foucaultovy archeologie. Batchen se již méně věnuje genealogii (jakkoli jsou, zejména u pozdního Foucaulta, archeologie a genealogie komplementárními metodami historického zkoumání) ve smyslu analýzy vztahu moci, vědomí a subjektu proplétajících se na povrchu a kolem fotografie (u Batchena nalezneme řadu odkazů na koncept panoptikonismu, užívá jej však zejména k potvrzení své non-kontradiktorické interpretace binární povahy fotografie – proplétání pozorujícího subjektu a pozorovaného objektu apod.).

K problematice identity fotografie pak Batchen přistupuje zejména prostřednictvím konceptů Jacquese Derridy, jejichž prostřednictvím obhájuje non-kontradiktorické chápání binární povahy fotografie. Jacques Derrida není mezi postmoderními kritiky fotografie připomínán tak často jako Foucault nebo například Lacan. Proto se Batchen často odvolává na Derridovy fotografické paralely: viz například užívání „fotologických“ metafor světla a stínu při popisu západní filosofie (Derrida 1967: 45) nebo freudovské přirovnávání mechanismů fungování lidské psyché k fungování optických aparátů, respektive přímo k fotoaparátu (světlo vs. tma, vědomí vs. nevědomí, Derrida 1967: 319–320).

V kontextu těchto inspiračních zdrojů je zcela zřejmé, že Batchena lze označit za poststrukturalistu. To se ostatně odráží i v jeho východiscích: ztráta viry v absolutní

(identitu), primát označujícího před označovaným a neexistence reality ve smyslu bytí před signifikací, primát diference před identitou (a tedy odstup od dualistických předpokladů), zájem o epistemologické předpoklady diskursu, o „periferní“ sociální jevy a o analýzu diskursu zejména prostřednictvím toho, co diskurs vylučuje (viz vernakulární foto-grafie).

Touha fotografovat a ambivalentní povaha média

Jedním z klíčů k Batchenovu pojetí fotografie je analýza vzniku ideje fotografie, analýza diskursivní touhy fotografovat,⁵ touhy, kterou Batchen odhaluje v promluvách a obrazech proto-fotografů, tedy řady na sobě mnohdy nezávislých a potřebnými znalostmi z oblasti chemie a fyziky mnohdy nedisponujících jedinců. (Batchen 1997: 22–173, Batchen 2001: 2–24)

Dle Batchena zrod fotografie koresponduje s jejím konceptuálním a metaforickým zrodem (vymezuje jej obdobím mezi lety 1790 a 1839) spíše než se zrodem technologickým či s jejím oficiálním přijetím. Batchen v tomto kontextu po vzoru Foucaultovy archeologie vyjadřuje nesouhlas s mainstreamovým pojetím dějin fotografie jakožto dějin významných osobností, výjimečných fotografií a technologických postupů, které započaly rokem 1839, kdy byl oficiálně představen Daguerrov vynález. Batchen správně tuší, že vynález fotografie nelze přiřknout pouze jedné osobnosti a jednomu konkrétnímu okamžiku v dějinách. Je nutno pochopit kulturní a sociální podmínky a vymežit diskurs umožňující zrod ideje fotografie.

Fotografie přicházela na svět v době přechodu od tradičních k moderním společnostem, v době diskontinuitního zlomu mezi klasickou a moderní epistémou, tedy v době, během níž byl subjekt zmitán řadou

⁵ Batchen nepřistupuje k touze v psychoanalytickém smyslu, odmítá ji vnímat jako ahistorickou konstantu, která vychází z rozpolcení subjektu mezi přírodou (Ono) a kulturou (Nadžá); touhu vnímá ve foucaultovském smyslu, jako touhu historicky, diskursivně specifickou.

frustrací, které doprovázela touha po jejich překonání. Fotografie se podle Batchena zrodila právě z takovéto touhy, byla jedním ze způsobů, kterým se tato touha manifestovala: všichni proto-fotografové hovořili o spontánní reprodukci, spoutání pomíjivých sensací a obrazů přírody. Vynálezci fotografie a první fotografové tak nebyli dle Batchena schopni fotografii popsat jinak než formou ambivalentních vyjádření⁶ jako: „způsob reprezentace, která je simultánně aktivní a pasivní, která zobrazuje přírodu a současně ji nechává, aby zobrazila sama sebe, která současně zobrazuje i vytváří svůj objekt, která smazává rozdíly mezi kopií a originálem, která patří stejnou měrou do hájemství přírody i kultury“. (Batchen 1999: 98) Fotografie tak byla a je snahou smířit dilemata mezi pomíjivostí a nehybností, subjektem a objektem, prostorem a časem, minulostí, budoucností a přítomností, plynutím a spoutáním času. Tato rozpolcenost média a jeho neurčitelnost je podstatou fotografie, podstatou, která je však jinak než v reprodukci tohoto dilematu neuchopitelná. Právě z tohoto důvodu a ve snaze vymežit tuto „povahu“ fotografie uhýbá Batchen směrem k Derridovi, který mu umožní uchopit tuto počáteční ambivalentní touhu a prostřednictvím

⁶ V závěru kapitoly analyzující počátky touhy fotografovat, Batchen píše slovo „fotografie“ s pomlčkou oddělující „Foto“ od „Grafie“. Dle Batchena totiž toto oddělení/spojení pomlčkou ve slově „Foto-Grafie“ názorně vyjadřuje dynamiku, která vyprovokovala *touhu fotografovat*. Slovo „fotografie“ je složeninou ze dvou řeckých slov *phos* (světlo) a *graphie* (psaní, malování, popis). Označení „fotografie“ tak vyjadřuje paradoxní spojení „světla“ (slunce, Boha, přírody) a „psaní“ (historie, lidstvo, kultura): „Tento lingvistický konstrukt, nasycený magnetickým napětím podvojnosti (napětím vepsaném zejména v daguerotypii, která je simultánně negativem i pozitivem), uhýbá potřebě rozhodnout, ke které sféře by fotografie měla přináležet. [...] Nejistá ohledně vlastní identity fotografie podléhá naléhavé, samozřejmé a současné přítomnosti obou jejích konstituentů. [...] Není divu, že fotografická terminologie odděluje přírodu od kultury a zároveň toto rozdělení ruší. ‚Foto-Grafie‘ vyznačuje nejen odstup mezi přírodou a kulturou, ale také projekt kontinuálního přehlížení jejich rozdílu.“ (Batchen 1999: 101–102)

popření smířit východiska postmoderního a formalistického pojetí fotografie.

Panoptikonismus, fotogramatologie a smíření protichůdných přístupů

Poststrukturalistická neprotikladná dialektika se Batchenovi skvěle hodí ve chvíli, kdy v příklonu buď ke kultuře (postmodernisté) nebo k přírodě (formalisté) spatřuje nedostatečné zohlednění ambivalentní povahy diskursivní touhy fotografovat a samotného média fotografie. Tyto protiklady Batchen smiřuje odkazem na generalizovaný mechanismus Foucaultova panoptikonismu: fotografie se zrodila právě v prostředí, ve kterém subjekt neví a ani nemůže vědět, na jaké straně kamery se vlastně nachází, v prostředí, ve kterém se rozplývají hranice mezi subjektem a objektem vidění. Pro tento dispozitiv moci byla dle Batchena pouhá camera obscura již nedostatečná, musel přijít aparát, který umožňoval zároveň projektovat i reflektovat obrazy, který byl zároveň pasivní i aktivní, který smazal hranici mezi subjektem i objektem svého dohlížení, který patřil do řady přírody i kultury.

Z Derridy si pak Batchen vybírá zejména důraz na neprotikladnost protikladů a prvotnost difference před identitou. Batchen tak může být formalistický, hovořit o povaze fotografie, zároveň se však prohlásit za odpůrce formalismu. Fotografie je vybavena inherentně ambivalentní povahou, ta však není identitou, nýbrž diferencí, tedy neustálým a nekonečným pokoušením vymezit jeden či druhý pól dichotomii prostřednictvím připomínání jejich rozdílů.

V tomto smyslu Batchen spor mezi formalisty a postmodernisty o povahu fotografie uzavírá konstatováním, že oba tábory si neodporují tak, jak by se na první pohled mohlo zdát. Dle jeho názoru tento spor vyjadřuje ambivalentní povahu samotného média a postmodernisté a formalisté tak ve svém sporu jen dále reprodukují tuto povahu média a doby, ve které fotografie přišla

na svět. Jejich přístup je však v obou případech krátkozraký, neboť se zakládá na udržování polárních dichotomií a přisuzování primátu jednomu z pólů těchto dichotomií, což Batchen derridovsky odmítá. V této souvislosti Batchen hovoří o implozivní povaze fotografie a zavádí pojem *fotogramatologie (fotogrammatology)*, který má upozornit právě na tuto implozi opozit a na specifický způsob, jímž lze k médiu fotografie přistupovat.⁷

Batchen tak sice nesouhlasí s formalisty, nepřipouští však ani, že by fotografie jakožto médium byla zcela němá. V tomto smyslu, i když se Batchen takto nikdy explicitně nevyjádřil, lze jeho pojetí fotografie popsat jako snahu vymezit diskurs média,⁸ tedy vysvětlit, jak médium definuje určité způsoby, jakými lze mluvit o světě. Batchen se tak snaží vytvořit takový interpretační nástroj, který by umožnil při analýze partikulárních fotografií zohlednit povahu samotného média i kontextem dané významy konkrétních fotografií jakožto znaků i materiálních objektů.

7 Obdobně o fotografii uvažovala již řada autorů před Batchenem: viz například Barthesova dichotomie způsobů čtení fotografie *studium a punctum* (Barthes 1994), jeho koncept naturalizace (Barthes 1993) a způsob, jakým s ním pracuje například Judith Williamsonová (Williamsonová 2000), která na konceptu „přirozeného“ jakožto kulturou transformované přírody ukazuje, jak se příroda navrácí skrze filtr vědy do kultury. Nikdo však tuto ambivalenci neprohlásil tak jednoznačně za určující pro médium fotografie jako Batchen.

8 Převážná část diskursivních analýz fotografických obrazů se v odborné literatuře zaměřuje na diskursy vně média fotografie, na diskursy, jež médium fotografie využívají jakožto aparátu, který jim umožňuje vlastní (re)produkci. Fotografie je tak vnímána jakožto sociální aparát, jehož prostřednictvím se manifestují například diskursy geologie, kartografie, estetiky (Kraussová 2004), represivních aparátů (Tagg 1988), eugeniky a rasismu (Green 1986, 1997), kolektivních identit (Meinhofová – Galasiński 2000) atd. Tento přístup je svým způsobem poplatnější Foucaultově myšlení, neboť Foucault se příliš nevěnoval diskursivní povaze partikulárních médií. Média (zejména jazyk) jej zajímala téměř výhradně jakožto nástroje, skrze něž diskurs promlouvá. To však neznamená, že o diskursivní povaze partikulárních médií nelze hovořit (viz například Johnstoneová 2003: 168–195).

Alternativní historie a vernakulární fotografie

Batchen na mnoha místech svých textů vyzývá k nutnosti opustit mainstreamový⁹ (kunsthistorický a technologický) přístup ke studiu dějin fotografie a namísto toho vypracovat sociální dějiny fotografie. V tomto smyslu není nijak originálním autorem. Přímá výzva k nutnosti vypracovat takovéto dějiny fotografie se totiž objevila již například v textech Johna Tagga (1988: 63) nebo Allana Sekuly (1982: 87).

V tomto smyslu Batchen vychází z tradičně postmoderního zájmu o zdánlivě marginální, respektive o vše vylučované z dominantního diskursu. Ostatně zájem kritiků fotografie o všední (rodinné momentky, reklamní vyobrazení apod.) spadá již do 70. let minulého století, kdy se první analýzy těchto forem fotografické praxe objevily například v knihách Johna Bergera (1972), Susan Sontagové (1979), Rolanda Barthesse (1994, 1977), Pierra Bourdieua (1998) a řady dalších.¹⁰

Je to právě mnohdy masové a nereflektované užívání fotografie, které dle Batchena může říci o povaze média mnohem více než například různými koncepty zatížené snímky umělecké. Ve chvíli, kdy Batchen

hovoří o sémiotické mobilitě fotografií, volá po vytvoření adekvátně mobilního historického přístupu (Batchen 2001: 106), který by studoval dějiny fotografické praxe, tak jak se projevovала v partikulárních kontextech, popsal by a vysvětlil všední způsoby užití a vnímání média. V této souvislosti například nemá smysl zaměřit se na „originál“ určitého fotografického snímku, neboť každá jeho reprodukce (ať již autorská či například v knize o historii fotografie) prochází různými kontexty, a tudíž má nutně mnoho významů, z nichž žádnému nelze přisoudit prioritu.

Z tohoto přístupu k dějinám fotografie vychází Batchenovo velké téma, kterým jsou *vernakulární fotografie* (viz zejména Batchen 2004 a Batchen 2001: 56–80). Jsou to právě tyto snímky, které byly vyloučeny z mainstreamového diskursu o fotografii, pročež dle Batchena jednak poukazují na mocenský mechanismus, podle kterého tento diskurs funguje, jednak odkrývají významné a doposud opomíjené povahové rysy samotného média. Jedním z těchto opomíjených rysů je nutnost vnímat fotografické obrazy nejen jako znaky, jako systémy reprezentace, nýbrž i jako materiální objekty (objekt i znak podle Batchena implodují samozřejmě v derridovskou hru znaků). Na tuto skutečnost Batchen poukazuje zejména v knize *Forget Me Not*, kde na řadě hybridních fotografických forem (spojování fotografických obrazů s dalšími indexy, jako jsou vlasy portretovaného, suvenýry z dovolené apod., což je označováno jako *zdvojená indexikalita*) poukazuje na skutečnost, že fotografické obrazy nevnímáme pouze zrakem, nýbrž i hmatem (daguerrotypie uložené ve zdobených pouzdech, fotografie zakomponované do šperků nošených na těle vzpomínajícího, obracení stran fotografického alba apod.). Jsou to právě tyto fotografie, které unikají běžným kunsthistorickým kategoriím a klasifikacím (autorství, žánr, umělecká dráha, životní dílo apod.), pročež je pro ně nutné vytvořit nové

9 Mainstreamový přístup je podle Batchena reprezentován zejména knihami Helmuta Gernsheima (Gernsheim 1955) a Beaumonta Newhalla (Newhall 1982). V českém kontextu jsou dobrými ukázkami tohoto pojetí dějin fotografie například *Příběh fotografie* od Daniely Mrázkové (Mrázková 1985) nebo *Dějiny fotografie v obrazech od nejstarších dob k dnešku* od Rudolfa Skopce (Skopce 1963) a řada dalších. Nejblíže, svým zájmem o počátky fotografie v českých zemích a snahou upozorňovat na širší sociální kontext fotografické praxe, je Batchenovo pojetí dějin fotografie Pavel Scheufler. I ten však koncipuje své knihy převážně jako chronologické pojetí sledu významných osobností a fotografických technik (z Scheuflerovy bohaté bibliografie viz například Scheufler 1993, Scheufler – Birgus 1999 a Scheufler 2001).

10 Od této doby vyšla obrovská spousta textů, které se z různých pozic věnují té oblasti fotografické praxe, kterou Batchen označuje jako vernakulární (viz například Ford, ed. 1989, Ford – Steinorth 1988, Harding – Lewis 1992, Hirsh 1981, Hirsh 1997, Hirsh, ed. 1999, Kuhn 2002, Spence – Holland, eds. 1991).

metody historické analýzy, jakousi vernakulární historii (vernacular histories) (Batchen 2001: 59), tedy historii, která by prolomila současné hranice a umožnila přemýšlet o fotografii v širokém individuálním, sociálním a kulturním kontextu. Ostatně již Walter Benjamin (2004) poznamenal ve slavné eseji *Malé dějiny fotografie*, že fotografie svrhla ze stolice umění, z jehož pozic se jí mnozí snaží neadekvátně posuzovat.

Digitální fotografie

Na výše zmíněné téma indexikality úzce navazují Batchenovy úvahy o digitální fotografii a údajné smrti fotografie jakožto autonomního média, smrti související s kolektivní ztrátou víry ve fotografický verismus. Toto téma zvažuje Batchen zejména v epitafu knihy *Burning with Desire* (1997: 204–216) a v pěti esejích otištěných v knize *Each Wild Idea* (2001: 108–191).

Batchen se staví do opozice vůči těm názorům, které hovoří o dvou paralelních krizích, kterým je médium fotografie vystaveno: krizi technologické, související s příchodem digitalizace, a krizi epistemologické, související s transformací povahy fotografie a zároveň transformací sociálních a kulturních podmínek modernity. Batchen se tak v kontextu svých úvah o touze fotografovat a o povaze fotografie snaží polemizovat s názory, které hovoří o tom, že stojíme na prahu smrti fotografie a zhroucení kultury, ze které vzešla a kterou pomohla vytvořit a udržet.¹¹

Dle Batchena není digitalizace fotografie nijak zásadní technologickou proměnou média. Technologie, na které je založen počítač a fotografie, totiž sdílí společnou historii, stojí za nimi stejně sociální a kultur-

ní podmínky. (Batchen 2001: 165) Počítač i fotografie tak podle Batchena reprezentují obdobnou logiku binárního kódu (zde se odvolává zejména na anglického matematika, filosofa a současníka a blízkou osobu řady proto-fotografů Charlese Babbage), obdobnou touhu vyrovnat se s moderní krizí reprezentace a touhu smířit přírodu s kulturou. Dochází-li k začlenění fotografie do digitálního světa, nedochází tak podle Batchena k popření konceptů, na kterých fotografie stojí od konce 18. století, kdy byla poprvé myšlena.

V této souvislosti se Batchen opět odvolává na Derridu, navrácí se ke svému vymezení inherentní ne-dialekticky binární povahy fotografie a tvrdí, že tato povaha nedoznává v souvislosti s digitalizací žádných zásadních změn. Fotografie jakožto znak nemohla v souvislosti s digitalizací ztratit kontakt s realitou, neboť takovýto kontakt ani nikdy neměla. Fotografie nikdy nebyla objektivní, vždy manipulovala předmětem svého zobrazení, vždy byla znakem znaků, pouhou hrou označujících. V případě digitální fotografie je tato hra signifikací pouze patrnější, možnost čiré simulace digitálních fotografických obrazů upozorňuje na skutečnost, že fotografie byla vždy simulací.

Závěr

Přínos Geoffreje Batchena k pochopení média fotografie by se dal zajisté bagatelizovat slovy, že vlastně nedělá nic jiného, než že rozvádí otřepané paralely mezi fotografií a modernitou. Jakkoli je téma vztahu fotografie a modernity skutečně otřepané, rozhodně tomu tak není v Batchenově podání. Jeho guerillové pojetí dějin fotografie rozvádí tuto paralelu jednak do neobvyklých rovin (vernakulární fotografie), jednak do roviny komplikovaných filosofických úvah. Batchen přitom dokáže být velmi srozumitelným a přístupným autorem: je-li Derridovi vyčítána nesrozumitelnost a Foucaultovi přehnaný důraz na neobvyklá témata, Batchen se

¹¹ Batchen na několika místech (srov. Batchen 2001: 108–191) souhlasí s názorem, že v kontextu širších sociálních a kulturních transformací se fotografie může spolupodílet na proměně moderní epistémy v epistému novou, postmoderní a post-fotografickou. I zde je však Batchen sociocentrický a tvrdí, že změna technologie nemůže sama o sobě zapříčinit zánik média a kultury, v jejímž rámci vznikla.

dokáže první výtce vyhnout a druhou obrátit ve výhodu. Nadto dokáže velmi přesvědčivě a čtivě spojit abstraktní teoretické koncepty s množstvím konkrétních příkladů, na kterých daný problém manifestuje a nabízí jeho řešení.

I když z teoretických pasáží možná až příliš promlouvají Foucault a Derrida, v popisných pasážích se Batchen projevuje jako velmi vnímavý pozorovatel a schopný interpret. Na první pohled možná mnohdy přehnaně abstraktní a neadekvátní úvahy o implozivní povaze fotografie (fotogramatologie) dokáže Batchen doložit i sondami do rutinní každodennosti, ve které znakům nevěříme proto, že jsou znaky, a proto, že jsou vymezeny tím, čím nejsou, ale proto, že si myslíme, že odkazují ke skutečnému světu (proti tomuto fenomenologickému pojetí staví Derrida právě diferenci). Avšak i ve výpovědích sociálních aktérů (ať již jimi byli proto-fotografové nebo tvůrci vernakulárních fotografií) pevně ukotvených v této nezpochybňované realitě každodennosti dokáže Batchen identifikovat nejistotu a neschopnost se rozhodnout, zdali se přiklonit k tvrzení „toto je babička“ anebo „toto je fotografie babičky“, zdali je fotografie ještě realitou nebo už znakem určeným pro naše vzpomínky a vyjadřujícím babiččino úsilí nebýt zapomenuta. Pojmy a koncepty tak v Batchenových textech neustále a s jistotou implodují, a vlastně tak svědčí nejen o palčivé touze fotografovat, ale i o Batchenově touze uchopit fotografii.

Literatura:

- Barthes, Roland. 1977. *Image, Music, Text*. London: Fontana.
- Barthes, Roland. 1993. *Mythologies*. London: Vintage.
- Barthes, Roland. 1994. *Světlá komora*. Bratislava: Archa.
- Batchen, Geoffrey – Larry J. Schaaf – Russel Roberts. 2002. *William Henry Fox Talbot: Traces of Life*. Barcelona: Actar.
- Benjamin, Walter. 2004. „Malé dějiny fotografie.“ Pp. 9–19 in *Co je to fotografie?*, ed. by Karel Císař. Praha: Herman&synové.

- Berger, John. 1972. *Ways of Seeing*. London, Harmondsworth: BBC, Penguin.
- Bourdieu, Pierre. 1998. *Photography. A Middle-brow Art*. Cambridge: Polity Press.
- Derrida, Jacques. 1967. *L'écriture et la différence*. Paris: Éditions du Seuil.
- Edwardsová, Elizabeth (ed.). 2004. *Photographs, Objects, Histories: On the Materiality of Images*. London, New York: Routledge.
- Ford, Colin (ed.). 1989. *The Story of Popular Photography*. London: Hutchinson.
- Ford, Colin – Karl Steinorth. 1988. *You press the Button, We Do the Rest: The Birth of Snapshot Photography*. Berlin: Dirk Nishen.
- Gernsheim, Helmut. 1955. *The History of Photography from the Earliest Use of the Camera Obscura in the Eleventh Century up to 1914*. London: Oxford University Press.
- Green, David. 1997. „On Foucault: Disciplinary Power and Photography.“ Pp. 119–131 in *The Camerawork Essays*. Context and meaning in photography, ed. by Jessica Evans. London: Rivers Oram Press.
- Green, David. 1986. „Veins of Resemblance: Photography and Eugenics.“ Pp. 9–23 in *Photography/Politics*, ed. by Patricia Holland, Jo Spence, Simon Watney. London: Comedia Publishing Group.
- Harding, Colin – Brian Lewis. 1992. *Kept in Shoebox: The Popular Experience of Photography*. London: NMPFT/Yorkshire Art Circus.
- Hirsh, Julia. 1981. *Family Photographs. Content, Meaning, and Effect*. New York, Oxford: Oxford University Press.
- Hirsh, Marianne. 1997. *Family Frames: Photography, Narrative, and Postmemory*. Harvard University Press.
- Hirsh, Marianne (ed.). 1999. *The Familial Gaze*. Hanover: University of New England Press.
- Howarth, Sophie (ed.). 2006. *Singular Images: Essays on Remarkable Photographs*. New York: Aperture.
- Johnstoneová, Barbara. 2003. *Discourse Analysis*. Malden, Oxford, Carlton: Blackwell Publishing.
- Kouwenhoven, John. 1948. *Made in America: the arts in modern civilization*. New York: Doubleday.
- Kraussová, Rosalind. 2004. „Diskursivní prostory fotografie.“ Pp. 151–169 in *Co je to fotografie?*, ed. Karel Císař. Praha: Herman&synové.
- Kristeva, Julia. 1982. *Powers of horror: an essay on abjection*. New York: Columbia University Press.
- Kuhn, Annette. 2002. *Family Secrets: Acts of Memory and Imagination*. New York: Verso Books.

Meinhofová, H. Ulrike – Dariusz Galasiński. 2000. „Photography, memory, and the construction of identities on the former East-West German border.“ Pp. 323–353 in *Discourse Studies* 2(3).

Mrázková, Daniela. 1985. *Příběh fotografie*. Praha: Mladá Fronta.

Newhall, Beaumont. 1982. *The History of Photography*. New York: Museum of Modern Art.

Sekula, Allan. 1982. „On the Invention of Photographic Meaning.“ Pp. 84–110 in *Thinking Photography*, ed. by Victor Burgin. London – Basingstoke: The MacMillan Press.

Scheufler, Pavel. 1993. *Historické fotografické techniky*. Praha: Ipos Artama.

Scheufler, Pavel – Vladimír Birgus. 1999. *Fotografie v českých zemích 1839–1999*. Praha: Grada Publishing.

Scheufler, Pavel. 2001. *Galerie c. k. fotografů*. Praha: Grada Publishing.

Skopec, Rudolf. 1963. *Dějiny fotografie v obrazech od nejstarších dob k dnešku*. Praha: Orbis.

Sontagová, Susan. 1979. *On Photography*. London: Penguin Book.

Spence, Jo – Holland, Patricia (eds.). 1991. *Family Snaps: The Meaning of Domestic Photography*. London: Virago.

Squiersová, Carole (ed.). 1999. *Overexposed. Essays on contemporary photography*. New York: The New Press.

Tagg, John. 1988. *The Burden of Representation*. Essays on Photographies and Historie. London: MacMillan Education.

Williamsonová, Judith. 2000. *Decoding Advertisements. Ideology and Meaning in Advertising*. London, New York: Marion Boyars.

Dvakrát o kvalitativním výzkumu

Kateřina Škařupová

Jan Hendl: *Kvalitativní výzkum: Základní metody a aplikace*. Praha: Portál, 2005. 408 stran, cena 435 Kč.

David Silverman: *Ako robíť kvalitativný výzkum*. Bratislava: Ikar, 2005. 328 stran, cena neuvedena.

Publikací, které pojednávají o metodách sociálněvědného výzkumu, není nikdy dost.

Loni česko-slovenskému čtenáři přibily do knihovničky hned dvě příručky kvalitativní metodologie: *Kvalitativní výzkum: Základní metody a aplikace* Jana Hendla vydalo české nakladatelství Portál a téměř klasická kniha Davida Silvermana *Ako robíť kvalitativný výzkum* vyšla ve slovenském Ikaru.

Prvně jmenovaný text bude čtenářům jistě povědomý, nejde totiž o úplnou novinku. Hendl rozšířil a značně přepracoval svůj *Úvod do kvalitativního výzkumu* (1997), který vyšel ve dvou vydáních v Karolinu už ve druhé polovině devadesátých let. Struktura obou Hendlových knih je velmi podobná, nový titul je bohatší o některé kapitoly, podrobněji rozpracovává většinu tradic a přístupů, některými aspekty výzkumu se zde Hendl zabývá poprvé. Nově se například autor věnuje etice kvalitativního výzkumu, přibily kapitoly o historickém výzkumu či kvalitativní evaluaci, novinkou je i celá první kapitola o vědeckém poznání. Kniha je také mnohem přehledněji strukturována a (především studujícím) čtenářům vychází vstříc přehrší příkladů a ilustrací.

Co do počtu zpracovaných témat rozhodně nelze knihu považovat za skromnou. Hendl ji pojal jako rozsáhlý přehled historie kvalitativní metodologie a základních teorií, metod a přístupů k jednotlivým fázím výzkumu. To všechno je uvedeno obecným pojednáním o metodologii vědy. V první kapitole tedy autor vysvětluje rozdíl mezi vědeckým a předvědeckým poznáním, definuje některé základní termíny jako paradigma a operacionalizace, rozlišuje mezi analýzou a syntézou, dedukcí a indukcí, explorační, explanací a popisem a pojmenovává typy výzkumu podle jejich účelu. Uvedení do problematiky pokračuje i ve druhé kapitole: kvalitativní a kvantitativní výzkum zde nejsou představeny jako soupeřící způsoby poznávání sociální reality, nýbrž jako metody komplementární, jež mají své výhody i nevýhody a které je možné (ale ne nezbytné) výhodně kombinovat. V této souvislosti Hendl naráží

na problém definice kvalitativního výzkumu: negativní vymezení Glasera a Corbinové, založené na absenci kvantifikace údajů a jejich statistického zpracování, mnoho autorů odmítá. „Potíž je v tom, že kvalitativní výzkum je široké označení pro rozdílné přístupy.“ (s. 50) Společná by jim všem měla být alespoň snaha o porozumění a vytvoření komplexního obrazu zkoumaného problému, použití (spíše) méně standardizovaných metod získávání dat a jejich (spíše) induktivní analýza. Jednoznačnou definici ale Hendl nenabízí, ve vztahu ke zbytku knihy jí ani není zapotřebí, indicii najde čtenář na následujících stranách dost.

V historickém exkurzu se autor ještě krátce vrací ke kritice kvantitativního výzkumu jako dějinné podmínce rozvoje a ospravedlnění výzkumu kvalitativního a pak už hledá zdroje této metodologie v jednotlivých filozofických směrech a sociologických školách. Stručně jsou tu představeny hermeneutika, fenomenologie, Chicagská škola, americký pragmatismus, symbolický interakcionismus, etnometodologie, Frankfurtská škola, konstruktivismus a subtilní realismus, přičemž Hendl zmiňuje především principy a koncepty relevantní pro vývoj kvalitativního výzkumu. V tomto historickém kontextu by však zasloužily prostor i například kulturní studia a neomarxistická či feministická tradice.

Dál už podrobně rozebírá jednotlivé tradice kvalitativního výzkumu: ke čtyřem hlavním (případové studii, fenomenologii, etnografii a zakotvené teorii) přidává ještě kritický, akční a historický výzkum, analýzu dokumentů a biografický výzkum. Zvláštní je zařazení analýzy dokumentů mezi přístupy k výzkumu, neboť se spíše než o přístup jedná o metodu sběru dat. Polemizovat by se dalo i se zařazením kritického, akčního a historického výzkumu vedle hlavních tradic, nicméně taková klasifikace přispívá ke zjednodušení celé problematiky kvalitativního výzkumu a je jistě relevantní zmíněné

strategie v přehledu uvést. V každém případě se čtenář dozví, jaká jsou teoretická východiska jednotlivých přístupů, k jakému typu problému či výzkumné otázce je daný přístup neadekvátnější a jaké fáze by měl či mohl mít výzkum vedený podle jednotlivých tradic. Právě v tomto ohledu je ale Hendlova klasifikace matoucí: ačkoliv v úvodní kapitole definoval termín *paradigma*, sám se jeho použití důsledně vyhýbá, vystačí si s označením přístup a žádný klíč ke svému výběru přístupů neuvádí. Copak ale nelze analyzovat dokumenty v rámci zakotvené teorie či vést akční výzkum jako případovou studii?

Ve druhé polovině knihy už se Hendl zabývá jednotlivými fázemi výzkumu, počínaje návrhem plánu výzkumu, přes metody získávání dat, jejich přípravu k analýze a vyhodnocení a interpretaci, až ke psaní výzkumné zprávy a kritériím pro hodnocení výzkumu. Zvláštní kapitolu při tom věnuje smíšeným výzkumným strategiím a evaluaci. Předposlední kapitola je věnována především sekundární analýze a metaanalýze, v posledním oddíle se autor zabývá informačními technologiemi.

V rámci plánování výzkumu věnuje Hendl pozornost mimo jiné několika typům triangulace, představuje způsoby výběru zkoumaných jednotek vhodné pro kvalitativní výzkum a zdůrazňuje význam přesvědčivě napsaného projektu. Chvályhodné je, že Hendl neignoruje etické otázky a úvahu o nich chápe jako významnou součást přípravných fází výzkumu. Mohl by při tom více zdůraznit, že výzkumník může (i nezáměrně) ohrožit zkoumané osoby mnoha různými způsoby a že je třeba klást si etické otázky a všimnout si morálních dilemat v průběhu celého výzkumu, nejen během jeho plánování. Výhodná by v tomto ohledu byla i připomínka teorie nezamýšlených důsledků sociálního jednání.

Kapitola věnovaná získávání dat obsahuje pojednání o několika typech rozhovoru včetně tzv. focus groups, pojednává o zúčast-

něném i nezúčastněném pozorování, znovu se vrací k analýze dokumentů a popisuje i některé méně obvyklé techniky, jako myšlení nahlas, komentování multimediálních materiálů či simulované vzpomínání. Získaná data je potřeba připravit pro analýzu, pořídit přepisy rozhovorů, uspořádat je a systematizovat tak, aby bylo možné přistoupit k samotné analýze. Hendl proto uvádí čtyři různé přístupy k transkripci rozhovorů a navrhuje několik způsobů organizace dat bez využití specializovaných programů – třídění dat do tabulek, grafů, map a podobně. Dotýká se při tom i redukce dat a zdůrazňuje, že se jedná o proces, který probíhá v průběhu celého výzkumného procesu. V kapitole o interpretaci dat se autor opět vrací k případové studii, zakotvené teorii a etnografii – u každého z těchto přístupů vysvětluje možné způsoby analýzy dat. U zakotvené teorie jde především o tři úrovně kódování (otevřené, axiální a selektivní), tvorba kódů je ale zásadní i při analýze dat v případové studii a etnografii může využívat obou uvedených strategií. Mimo ně uvádí Hendl ještě další možnosti, jako objektivní hermeneutiku, analýzu konverzace, analýzu diskurzu nebo fenomenologickou interpretaci.

V závěru se pak Hendl věnuje pravidlům psaní výzkumné zprávy a kritériím kvality výzkumu. Vedle obligátních konceptů validity a reliability ale upozorňuje i na kritéria důvěryhodnosti, konzistence či upotřebitelnosti a předkládá několik otázek, které by měl výzkumník uvážit již v prvních fázích výzkumu. I počítač může být kvalitativnímu výzkumníkovi v mnohém nápomocen: Hendl čtenáře seznámí jednak s některými programy určenými pro analýzu kvalitativních dat a jednak s analýzou pomocí běžného kancelářského softwaru. Velmi užitečný je seznam on-line databází a dalších zdrojů informací o kvalitativním výzkumu.

Hendl do své knihy nashromáždil úctyhodné kvantum informací, pečlivě se věnoval každé fázi výzkumného procesu a zařadil i témata, která nejsou v knihách o kvalita-

tivním výzkumu úplně obvyklá – především kapitulu o smíšených strategiích a kapitulu o kvalitativní evaluaci.

Aby se s knihou lépe pracovalo, zasloužila by propracovanější rejstřík – ten současný je poněkud odbytý. Podobně by knize prospěla větší teoretická ukotvenost: text často vyvolává otázky a nenabízí vodítko k odpovědím. To je patrné v případě klasifikací, ale také v samotném textu. Příkladem budiž pasáž věnovaná fenomenologickému rozhovoru. Hendl se o fenomenologii zmiňuje na různých místech knihy. Poprvé, když popisuje historii kvalitativního výzkumu, vysvětluje některé principy Husserlovy fenomenologie a představuje Schutzovu fenomenologickou sociologii. Podruhé, když řadí fenomenologii mezi základní přístupy k výzkumu, stručně přibližuje průběh studie a uvádí, že „výzkumník se obvykle setká s účastníkem k rozhovoru několikrát“ (s. 128). Potřetí, když hovoří o fenomenologickém rozhovoru, popisuje obsah tří setkání, během kterých by se měl rozhovor odehrát. Má si ale čtenář automaticky přiřadit takto vedený rozhovor k fenomenologickému výzkumu? Podle shodného názvu? Či podle společného zaměření na co nehlubší porozumění? Nebo může být fenomenologický rozhovor využit i v rámci jiného přístupu? Jsou tři setkání možná, či nutná? A čím se pak fenomenologický rozhovor liší od ostatních technik? A, neuvádí-li autor žádnou literaturu, jde o jeho vlastní návrh na vedení rozhovoru, nebo čerpal z literatury uvedené v příkladu, který se ale technikami vedení rozhovoru nezabývá? Vyčítat Hendlovi, že neposkytuje odpovědi na všechny otázky nebo že přehled není vyčerpávající, by bylo malicherné – vždy je nutná určitá selekce. Ale výběr by mohl být zdůvodněný a zasazený do kontextu – vhodným nástrojem je například seznam doporučené (nejen citované) literatury. I přes tyto výtky je ale Hendlův Kvalitativní výzkum hodnotná a bohatá učebnice, jakou

ocení hlavně studenti příslušných sociálně-vědných či humanitních oborů i odborníci.

Druhá recenzovaná kniha, *Ako robíť kvalitatívny výskum* Davida Silvermana, se podobným výtkám vyhýbá předem. Ke stejnému tématu totiž přistupuje z odlišné perspektivy. Zatímco Hendl shromáždil spoustu informací o různých teoretických přístupech, staví Silverman především na své dlouholeté zkušenosti pedagoga a výzkumníka a právě ji se snaží čtenářům předat. I on v úvodu rozebírá povahu kvalitativního výzkumu, zabývá se jeho různými typy, kritizuje kvantitativní i kvalitativní metodologii a podobně jako Hendl tuto dichotomii zpochybňuje. A pak už stejně jako Hendl kopíruje sledem kapitol průběh jednotlivých fází výzkumu. Mnohem víc se ale soustředí na praktická doporučení a typické problémy, které mohou během výzkumu vyvstat. Patrné je to hned v první části knihy, kdy seznamuje čtenáře se třemi výzkumnými deníky svých studentek a vyvozuje z nich rady jako „Začnite s oblasťou, ktorú dobre poznáte.“ „Využívajte svojho školiteľa.“ nebo „Nerobte si výčitky.“ (s. 40–41) Několik následujících kapitol představuje různé podoby kvalitativního výzkumu – jak s ohledem na zvolené paradigma, tak na způsob sběru dat. Silverman předkládá několik různých plánů výzkumu či výzkumných otázek svých studentů, upozorňuje na jejich nedostatky i potenciality a využívá jich, aby ukázal, co všechno je potřeba zvážit již ve fázi výběru tématu. V této souvislosti se také zabývá kritériem originality a profesionality a zdůrazňuje, že novost tématu je vedle ostatních kritérií kvality tím nejméně významným.

Po těchto úvodních kapitolách zařazených v oddíle *Kontext*, následuje druhá část knihy nazvaná *Ako začať*, v níž podrobněji rozebírá problémy, které mohou nastat při výběru tématu, metodologie a zkoumaných případů, a navrhuje, jak se s nimi vyrovnat. Také tady najde čtenář kapitolu věnovanou psaní projektu. Ve vztahu k volbě tématu defi-

nuje autor tři strategie, které často studenti volí a které jim v pozdějších fázích výzkumu zadělávají na špatně řešitelné potíže. Zjednodušující induktivismus odkazuje ke snaze vyhnout se předběžnému studiu daného fenoménu, taktika kuchyňské výlevky pojmenovává snahu popsat všechny aspekty zkoumaného problému a strategie nazvaná velká teorie zahrnuje teoretickou (nikoliv výzkumnou) práci. Od volby tématu se pak odvíjí také volba metody – Silverman důsledně rozlišuje mezi *metodou* (např. pozorování, analýza textu, interview) a *metodologií* (např. konverzační analýza), použité terminologii ostatně věnuje celou jednu kapitolu. Podobně zachází s výběrem případu: spíše než klasifikacemi se zabývá praktickými problémy, velkou pozornost při tom věnuje tématu zobecnitelnosti výsledků kvalitativního výzkumu a jeho specifického typu, který pracuje pouze s jedním případem.

Ve třetí části knihy pojednává Silverman o analýze shromážděných dat. Zdůrazňuje, že je třeba začít s analýzou již v první fázi výzkumu. Projekt se tím jednak nastartuje a jednak to pomůže přesnější formulaci výzkumných otázek. Při rozpracování analýzy v dalších fázích vychází Silverman z analytického modelu zakotvené teorie, ale její principy využívá i v jiných výzkumných programech. Týž analytický oddíl obsahuje ještě poměrně rozsáhlou kapitolu Clivea Seala o využití počítače při analýze kvalitativních dat a kapitolu o validitě, reliabilitě a o způsobech uvažování o datech, které mají zvýšit validitu výzkumu.

Následující oddíl knihy, nazvaný *Ako si udržať kontakt*, je věnovaný některým dalším okolnostem práce na diplomce či disertaci. Silverman zdůrazňuje potřebnost a užitečnost vytváření poznámek z literatury i terénu nebo tzv. výzkumného deníku. Taková praxe jednak pomáhá získat náhled na vykonanou práci a jednak poslouží v případě dlouhodobějšího přerušení prací na výzkumu. Do stejného oddílu zařadil Silverman i pojed-

nání o vztazích v terénu a o etických otázkách. Studenty také nabádá k tomu, aby se pokoušeli od začátku získat zpětnou vazbu – buď prostřednictvím prezentací či pracovních verzí textu.

Samotnému psaní věnuje autor celou pátou část knihy, kterou poskládal z mnoha doporučení o obsahu úvodních částí (název, abstrakt, obsah, úvod), přehledu dosavadní literatury, o tom, co by měla obsahovat metodologická kapitola, jak strukturovat vlastní zjištění a co je třeba uvést a zdůraznit v závěru. Obhajobě, publikaci výsledků a hledání zaměstnání jsou věnovány tři poslední prakticky zaměřené kapitoly.

Místo závěru vyslovuje Silverman několik pochybností o kvalitě současných kvalitativních studií. Na čtyřech uveřejněných výzkumných zprávách ilustruje nedostatky v teoretické práci s daty, nereliabilitu dat a „pochybnou validitu analýzy“. (s. 300) Mnohé z těchto nedostatků Silverman vysvětluje (nikoliv ospravedlňuje) institucionálním kontextem: grantové agentury častěji podporují rychlý vhled do problému spíše než dlouhodobé studie, metody se vybírají častěji s ohledem na časové možnosti a dostupné finance, než aby se podřizovaly výzkumným otázkám.

Silvermanova zkušenost je nejsilnější stránkou knihy, zakládá ale také na její nedostatky. Autor, jehož parketou je především konverzační analýza, často upřednostňuje v ilustracích a příkladech právě tuto metodu. Její postavení v české vědě ale dobře ilustrují necelé dvě strany textu, které jí jsou věnovány v Hendlově Kvalitativním výzkumu. Podobně některá doporučení se budou zřejmě mjet se zkušeností českých studentů. Například pobídka k využití dat sesbíraných školitelem se v našem kontextu jeví jako úsměvná či leitmotiv celé knihy, úsloví „urob veľa z mála“ (s. 114), nemusí být v českém prostředí vždy snadné obhájit.

Hendlovu a Silvermanovu knihu není možné srovnávat – každá přistupuje k téma-

tu kvalitativního výzkumu z odlišné perspektivy, obě jsou na českém knižním trhu potřeba a měly by být čteny zároveň. Silverman má totiž jednu velikou výhodu: v angličtině, jazyce jeho studentů, existují spousty metodologických příruček a přehledů. To je mezera, již se právě Hendl snaží zaplnit. Proto tam, kde je Hendl exaktní a předkládá systém konceptů a přístupů, může si Silverman dovolit být ironický a obracet se na čtenáře. Kde Hendl vykládá a klasifikuje, může Silverman klást otázky a vztyčit varovně ukazovák. Zatímco Hendl předkládá metodologickou učebnici, může být Silverman průvodcem v počátcích výzkumníkovy kariéry.

Literatura:

Hendl, Jan. 1997. *Úvod do kvalitativního výzkumu*. Praha: Karolinum.

Tři modely namísto Čtyř teorií: nová výzva pro analýzu mediálních systémů

Václav Štětka

Daniel C. Hallin a Paolo Mancini: *Comparing Media Systems. Three Models of Media and Politics*. Cambridge University Press 2004, 358 stran, 29,99 USD.

Letos je tomu přesně padesát let od vydání věhlasné práce Sieberta, Schramma a Petersona s názvem *Čtyři teorie tisku*, která v roce 1956 ustavila výchozí model pro srovnávací analýzu systémů politické komunikace. Přestože se v průběhu dalších let objevily pokusy o její revizi či doplnění a stále více autorů vyjadřuje pochyby ohledně adekvátnosti modelu, který nese až příliš hluboké stopy období studené války, na skutečně inovativní příspěvek k analýze a komparaci mediálních systémů si komunikační

teorie musela počkat až do předloňského roku. Autoři tohoto příspěvku, Daniel C. Hallin (University of California, San Diego) a Paolo Mancini (Università di Perugia), otevřeně prohlašují, že je na čase Čtyřem teoriím tisku „[...] vypravit důstojný pohřeb a posunout se směrem k vývoji sofistikovanějších modelů, založených na skutečné komparativní analýze“ (s. 10), o což se na dalších stranách knihy sami pokoušejí. A že jde o pokus nadmíru vydařený a inspirativní, dokazují slova recenzentů, vesměs se shodujících v tom, že práce Hallina a Manciniho má potenciál nasměrovat bádání v oblasti politické komunikace na mnoho let dopředu.

Hlavním záměrem autorů je vypracovat teoretický rámec pro komparativní analýzu vztahů mezi médii a politickými systémy. Oproti Siebertovi a kol. limitují Hallin s Mancinim tento rámec na geopolitický prostor tvořený osmnácti státy západní Evropy, USA a Kanady, avšak toto omezení vynahrazují mnohem hlubším empirickým ponorem do reality mediálních a politických systémů jednotlivých zemí a především jejich vzájemným porovnáním podle souboru předem definovaných proměnných. Ty, které charakterizují mediální systémy, autoři člení do čtyř hlavních dimenzí: struktura mediálních trhů (se zvláštním ohledem na historický vývoj masového tisku), „politický paralelismus“, neboli intenzita propojení mezi médii či novináři a politickými stranami (tedy otázka, do jaké míry jsou média „stranická“ a do jaké míry reflektují rozmanitost politických orientací ve společnosti), profesionalizace žurnalistiky (autonomie novinářské profese, uplatňování profesních norem a kodexů, respektive existence mechanismů seberegulace) a konečně role státu v utváření podoby konkrétního mediálního systému, projevující se jak formou vlastnictví či subvencování médií (zvláště médií veřejné služby), tak formou právní regulace mediálních průmyslů a komunikačních toků. Ve shodě se vstupní tezí, podle které (zpravodajská) média nejsou autonom-

ním aktérem, ale jsou ovlivňována širším kontextem politické historie a kultury, autoři dále definují některé charakteristiky politických systémů, které se podle nich mohou podílet na struktuře mediálních institucí. Mezi těmi klíčovými uvádějí ekonomické faktory (např. velikost mediálního trhu, vývoj reklamního průmyslu, stupeň koncentrace kapitálu), míru intervence státu do veřejné sféry, orientace na většinový či naopak konsensuální politický systém, převažující podobu zapojení občanů a zájmových skupin do politického procesu (osa liberalismus vs. korporativismus), organizace veřejné správy pod dohledem racionálně-právní autority (weberovské byrokracie) nebo spíše na bázi klientelismu, a konečně tihnutí politického systému k Sartoriho „umírněnému“ či spíše „polarizovanému pluralismu“.

Autoři následně přistupují k vlastnímu jádru práce, tedy k empirické analýze vztahů mezi výše uvedenými proměnnými, respektive vybranými charakteristikami mediálních a politických systémů zemí západní Evropy a Severní Ameriky. Na základě vzorců, které v těchto vztazích nalézají, identifikují Hallin s Mancinim tři obecné modely, pro které zavádějí označení *středomořský* či *polarizovaně pluralistický model*, dále *severo/středoevropský* či *demokraticko-korporativistický model* a jako třetí *severoatlantický* či „liberální model“. Jak ovšem autoři upozorňují, jedná se o ideální typy, takže mediální systémy konkrétních zemí jim odpovídají jen přibližně. To se Hallin a Mancini snaží zdůraznit i pomocí grafického schématu, ve kterém uvedené modely představují vrcholy trojúhelníku, vytvářejícího tak pole, do něhož mohou být umístěny jednotlivé státy podle (aktuální) přichylnosti k tomu kterému modelu. Současně takto koncipované dvou-rozměrné schéma nesvádí k evolucionistické interpretaci předložených modelů, jinými slovy k jejich seřazování na nějakou vývojovou škálu, před čímž autoři důrazně varují – jednak proto, že každý z těchto modelů

podle nich charakterizuje distinktivní historický vývoj, jednak proto, že takový výklad v sobě často nese skrytý normativní aspekt (vývoj je chápán ve smyslu pokroku).

První ze tří modelů, které Hallin a Mancini v další části knihy podrobně rozebírají, je model *středomořský* neboli *polarizovaně pluralistický*. Tento model charakterizují znaky jako dominance elektronických médií na úkor spíše elitně orientovaného a relativně nízkonákladového tisku; vysoká míra propojení světa médií se světem politiky, tedy značná „stranickost“ médií, projevující se politicky angažovanou žurnalistikou; nepřilíživě rozvinutá profesionalizace novinářského povolání a jeho omezená autonomie; historicky slabší pozice soukromých médií, která ale v současnosti rapidně posiluje na úkor (původně silného a intervencionistického) státu, jenž si nicméně uchovává značný vliv na vysílání veřejné služby. Z analyzovaných zemí mají podle autorů k tomuto modelu nejbližší Řecko, Portugalsko, Španělsko, Itálie a s určitými výjimkami také Francie.

Severo/středoevropský či *demokraticko-korporativistický model* se podle Hallina a Manciniho vyznačuje dlouhou tradicí novinyho průmyslu a současně také svobody tisku, ústící ve vysoké náklady novinových titulů. Další tradicí v těchto zemích je silný stranický tisk, jakkoli v posledních desetiletích ustupuje „neutrálnímu“ komerčnímu tisku. Mediální organizace jsou charakterizovány vysokou profesionalizací a důrazem na (institucionalizovanou) seberegulaci. Intervence státu do mediálního sektoru je značná (projevuje se mimo jiné silnou pozicí médií veřejné služby), ale současně respektuje ochranu svobody tisku. Ze států vybraných autory do výzkumného vzorku naplňují charakteristiky tohoto modelu skandinávské země, Rakousko, Německo, Švýcarsko, Belgie a Nizozemí.

Poslední ze tří navržených modelů, *severoatlantický* či *liberální model*, podle autorů zdomácněl především v USA, Britá-

nii, Kanadě a Irsku. Charakterizuje ho rovněž brzký rozvoj masového tisku a tiskových svobod, jakkoli náklad novinových titulů je dnes relativně nižší než v zemích demokraticko-korporativistického modelu. Liberálnímu modelu dominují komerční média, vyznačující hodnoty tzv. interního pluralismu, tedy proklamované nestrannosti a poskytování prostoru všem reprezentantům politického spektra (ovšem s výjimkou Británie, jejíž tisk je tradičně více stranický). Profesionalizace je poměrně vysoká, i když postrádá podobné formální organizace, jaké jsou běžné v demokraticko-korporativistickém modelu. Novinářskou autonomii omezují – na rozdíl od situace typické pro ostatní dva modely – spíše komerční než politické tlaky. Role státu v regulaci mediálního prostředí je tradičně nižší, ačkoli v Kanadě či Irsku zasahuje stát do mediálního systému aktivněji, především z důvodu obav o budoucnost národní kultury.

Závěrečnou kapitolu knihy věnují autoři zhodnocení aktuálních trendů v rámci daných modelů a pokusu o predikci jejich budoucího vývoje. Ten popisují optikou postupující homogenizace západoevropských mediálních systémů, respektive stírání rozdílů mezi jednotlivými modely a jejich přibližování se *liberálnímu (severoatlantickému) modelu*, který získává dominantní postavení na úkor ostatních dvou. Mezi faktory, které Hallin s Mancinim chápou jako hlavní motory tohoto procesu, náleží rozvoj globální novinářské kultury, šířené především americkými médii a novinářskými organizacemi, prosazujícími coby univerzální normu liberální koncepce svobody tisku, novinářského profesionalismu a politické neutrality masových médií. Na homogenizaci mediálních systémů se podle autorů podílí také sjednocování technologií užívaných ve zpravodajství, globálně standardizujících jeho formu, dále obecná sekularizace západních společností a pokles společenského významu politických stran, vedoucí k obratu od kolektivistické k individualistické politické kultuře (což se

projevuje mimo jiné ve zvýšené míře personalizace politického zpravodajství), a především všeobjímající proces komercializace, který podle autorů „[...] vzdaluje evropské mediální systémy od světa politiky a posunuje je směrem ke světu obchodu“ (s. 227), a to s dostatečně známými důsledky jako jsou produkce kultury infotainmentu, kult mediálních celebrit, bulvarizace či nivelizace politického diskurzu na úroveň „běžného občana“. Podle Hallina s Mancinim tak komercializace obecně vzato „[...] oslabila vazby mezi médii a světem organizovaných politických aktérů, které odlišovaly demokraticko-korporativistický a polarizovaně pluralistický systém od liberálního modelu, a napomohla rozvoji globální mediální kultury, která podstatně umenšuje národní rozdíly v mediálních systémech“. (s. 282)

Postupný proces konvergence směrem k liberálnímu modelu nicméně autoři nechápou jako absolutně nezvratitelný a poukazují jak na stále přetrvávající rozdíly mezi politickými systémy jednotlivých států, tak na protichůdné tendence uvnitř liberálního modelu samotného (například zvyšování počtu a významu „stranických“ médií, a tedy externího mediálního pluralismu v důsledku digitalizace televize). Je zřejmé, že na potvrzení či vyvrácení této hypotézy bude třeba ještě nějakou dobu vyčkat; co však Hallinova a Manciniho publikace badatelům umožňuje již v tuto chvíli, je pustit se do ověřování validity všech tří modelů vztahu mezi médii a politickými systémy, a především do testování jejich relevance pro další regiony a systémy, které nebyly autory samotnými do analýzy zahrnuty. Netřeba dodávat, jak aktuální je tato výzva pro země střední a východní Evropy, jejichž mediální systémy jsou (západní) mediální teorií standardně nálepkovány jako *postkomunistické* či *transformační*. Je pouze na vědeckých z těchto zemí, aby se pokusili prokázat, do jaké míry citovaná označení stále ještě reflektují charakter těchto systémů a do jaké míry jsou to

spíše pojmové relikty, recyklované z důvodu nedostatku kvalitních informací o mediálním prostoru a strukturách politické komunikace dotyčných zemí. Teoretický rámec, který v této knize Hallin a Mancini vypracovali, nabízí pro takovou komparativní analýzu dobrou výchozí platformu.

Průvodce po cestách rozumu

Barbora Vacková

Miroslav Marcelli: *Michel Foucault alebo Stať sa iným*. Bratislava: Kalligram, 2005. 145 stran, cena 159 Sk.

V průběhu loňského roku vyšla na Slovensku další z řady knih věnovaných francouzskému filozofu a historikovi Michelu Foucaultovi. V tomto případě se jedná o druhé vydání spisu Miroslava Marcelliho *Michel Foucault alebo Stať sa iným*, který poprvé vyšel přesně o deset let dříve. Francouzská filozofie a myšlení Michela Foucaulta jsou jedním z těžišť Marcelliho zájmu – Marcelli ostatně na Slovensku překládá nejnámější Foucaultovy práce.

Marcelliho kniha je koncipována jako cesta, která sleduje nejdůležitější zákruty Foucaultova filozofického přístupu. Na místo úvodu píše hned první kapitulu *Stať sa iným*. Je to výzva, kterou můžeme vidět nejen jako Foucaultovo krédo, ale zejména jako jím identifikovaný „společenský požadavek současnosti“. (s. 22) Ten je chápán ve smyslu kritiky a politické reflexe. Dále z něj pramení a s ním souvisí také Foucaultovo jednoznačné odmítnutí jakýchkoli úvah o lidské přirozenosti. Marcelli v této souvislosti upomíná na Foucaultovu polemiku s Noamem Chomským, která se ve své době stala populární mimo jiné díky televizní diskuzi, v níž se tyto dva setkali, a která jasným způsobem, jenž vyžaduje

formát rozhovoru vedeného před televizními kamerami, objasňuje výše zmíněné požadavky (viz následující recenze).

Právě z požadavku a pozice jinakosti vychází celý Marcelliho rozbor. Prakticky celá první polovina knihy se věnuje Foucaultovu spisu *Dějiny šílenství*, který později on sám označil jako dějiny jinakosti. Snad v rozporu s Foucaultovou snahou vyhnout se roli autora, Marcelli vidí jako jeden (nikoli však jediný a snad ani nejzásadnější) z, řekněme, Foucaultových inspiračních zdrojů jeho homosexualitu. Marcelli se odráží od Foucaultova pojetí osvícenského rozumu, které je jasně vyjádřeno právě v *Dějínách šílenství* – nejen takzvaní šilenci, ale též homosexuálové, chudáci či zahaleči se zde dostávají „na jednu lod“ jako přičící se rozumu. Mezi těmito ne-rozumnými bytostmi se však nachází také žena. Její postavení je dobrým příkladem, jak pochopit Foucaulta jako hráče, stojícího na hranici, hráče, který se tuto hranici snaží narušovat jejím zpochybněním a vylučováním její přirozenosti.

Zdroj strachu z jinakosti leží dle Marcelliho v „pokusu o presun hranic moderní společnosti“ (s. 33), který vychází právě z prostoru určeného jiným. Žena zde slouží jako příklad jedince (příklad o to silnější, že nejde o tak přímočarou jinakost, jakou je malomocenství, pomatenost či homosexualita), který se pokouší opustit své vyhrazené místo ve společnosti. Ocitáme se zde na bojišti, na kterém spolu s Foucaultem sledujeme přesuny pozic a ustavování hranic. Jak cítíme z tohoto popisu, není však žádná podoba tohoto bojového pole definitivní. Konstelace se mění v různých historických podmínkách. Nadřazený ideál neexistuje. Tento pohled znamená soustředění se na analýzu mocenských vztahů, nikoli hledání základního neměnného schématu, totemické klasifikace. V tomto momentě začíná základní dějová linka Marcelliho práce – zkoumání Foucaultovy metodologie

a její vymezení vůči strukturalismu a zjištění pozice, kterou sám Foucault zaujímá.

Celou třetí kapitolu věnuje Marcelli právě problematice *Dějiny šílenství*. Připomíná, co už bylo naznačeno – že ve své následující knize Slova a věci označil Foucault *Dějiny šílenství* jako dějiny Jiného: „dejiny toho, čo je kultúre vnútorné i vonkajšie, čo vylučuje, aby zažehnala vnútorné nebezpečenstvo, a čo zároveň uzatvára, aby oslabila jeho inakosť“ (s. 47) Znovu ukazuje, jak a proč se Foucault vzdává hledání jednoty dějin. Jak interpretuje reformy na poli starosti o chudáky a nemocné nikoli jako výsledek snah o humanizaci těchto institucí, ale jako pokračování etické kontroly novými prostředky. Tyto pasáže *Dějiny šílenství* vyvolaly velký odpor v řadách psychiatrů a dalších lékařských odborníků. Marcelli se však věnuje podrobněji jiným ohlasům na Foucaultovu knihu.

Dva roky po jejím vydání jí kritice podrobil tehdy mladý Jacques Derrida. Ve své přednášce *Cogito a dějiny šílenství* se věnoval zejména Foucaultově interpretaci Descartova vztahu k šílenství v jeho *Meditacích*. Upozornil ovšem také na jistý paradox celé snahy psát dějiny šílenství, dějiny slov, která nikdy nebyla vyslovena. Upozorňuje, že ačkoli se Foucault vzpírá klasickému rozumu, psaním dějin se sám ocitá v jeho poutech, neboť „dejiny sa môžu odvíjať iba vnútri rozumu“ (s. 45) Této výtky však Marcelli využívá k poznámce, že právě na samé hranici území rozumu jsou Foucaultova kritika a boj ještě opodstatněné – zde nachází své zbraně a zde je jeho snaha „rozumná“. Derrida dále ve své velmi kritické přednášce polemizuje s Foucaultem a nakonec upozorňuje, že je to právě jeho historická metoda, ve které se skrývá nebezpečný potenciál násilí. Trvalo devět let, než Foucault na tyto výtky odpověděl. Jeho odpovědi se však Marcelli nevěnuje a pokládá vedle Derridovy kritiky analýzu Michela Serrese.

Ten upozorňuje na to, jak vyřešil Foucault problém jazyka. Ve svém přístupu k šílenství

se chtěl vyhnout užívání slovníku psychiatrů i humanitních oborů, musel tedy nalézt svůj vlastní přístup. Podle Serrese to vyřešil užitím jazyka geometrie – vzpomeňte na popis prostoru, pozic v prostoru a uspořádání hranic rozumu a ne-rozumu v něm. Marcelli tento Foucaultův přístup nazývá *geometrizační šílenství*. Dále upozorňuje na to, že Serres ve své analýze velmi často užívá pojem struktury, kterou podle něj tento geometrický přístup umožňuje poznat. Na druhou stranu ale nechce vidět ve Foucaultově práci „pouhé“ hledání a studium struktur. A ani Derrida nakonec nezašel tak daleko, aby metodu označil jako čistě strukturalistickou. Zdá se tedy, že se Marcelli sám v tomto místě vypořádává se vztahem Foucaultovy metody ke strukturalismu a může přistoupit k analýze a kritice jeho metody archeologické a následně také genealogické.

Vzhledem ke svému zájmu odhalovat mocenské struktury musí Foucault studovat historii jinak. Vyvíjí proto projekt archeologie (konec konců jeho Slova a věci nesou podtitul Archeologie humanitních věd). Zjednodušeně řečeno jde o studium archivů, kde objektem zájmu této metody jsou výroky. Výroky ovšem nejsou chápány jako čiré reprezentace, ale jako monumenty svého druhu, k jejichž analýze je třeba přistupovat na diskurzivní rovině. Úkolem je tedy prostý popis těchto výroků, které tvoří stavební kameny diskurzu, jsou s ním spjaty a jejich existence je jím ovlivněna. Sám Foucault však vymezuje svůj přístup k diskurzu od přístupu strukturalistického. Nechápe diskurz jako něco anonymního, ahistorického, abstraktního. Naopak je dán historickými a místními souřadnicemi.

Marcelli v této chvíli obrací svou pozornost k Foucaultově inaugurační řeči na *Collège de France Řád diskurzu* přednesené v roce 1970. V té Foucault připouští, že „za úctou, kterou naša civilizace projevuje diskurzu, se skrývá strach před ním“. (s. 95) Je to také období, kdy Foucault vyvíjí další

zásadní metodu zkoumání diskurzu – *genealogii*. Jejím cílem také není nalezení „pravdy“ o bytí. Je to pátrání po událostech, které se odehrávají na povrchu a vedou k utváření diskurzu. Přístup jdoucí po povrchu nacházíme již v archeologickém bádání; genealogie přináší pohled na měnící se mocenské vztahy.

Ke konci své práce se Marcelli dostává k dílu *Dohlížet a trestat*, které uvádí jako příklad toho, jak Foucault propojuje a navzájem k sobě vztahuje jednotlivé prvky svého zájmu – moc, dohled, subjekt – a zabývá se produktivní silou moci, která je uplatňována vzhledem k subjektu. To je také téma, které bude dále rozvíjet ve třech svazcích *Dějiny sexuality*.

Ve své závěrečné krátké poznámce k celému dílu Michela Foucaulta Marcelli pozoruje, že ačkoli tento filozof tematizuje moc, která disciplinuje, omezuje, normalizuje, zároveň ji představuje jako moc, která je ve vztahu k člověku tvůrčí. K tomuto pohledu pak přináší další dimenzi: není to moc, která by nám byla ze zásady vnější. Přichází k nám z našeho vlastního nitra, v podobě příkazů, norem a doporučení uzavřených v našem vlastním vědění.

Před tím, než vezmete Marcellioho knihu do ruky, je třeba uvědomit si dvě věci. Není určena čtenáři, který se s Foucaultem nikdy nesešel. A je psána filozofem o filozofovi. Nejde tedy o pohled sociologický, politologický ani lingvistický, i když tito všichni u Foucaulta často hledají inspiraci a také odpovědi. Může však sloužit jako dosti podrobný (Marcellimu se podařilo dotknout se všech důležitých prvků Foucaultovy tvorby a vytvořit z nich „mapu s vysokým rozlišením“) průvodce těch, kdo se krajnou Foucaultova uvažování pohybují ještě poněkud nejistě a chtějí hlouběji poznat filozofické aspekty její podoby. Zařadí se pak vedle dalších „foucaultovských knih“, které v našem československém prostředí vyšly. Za všechny jmenujme např. Marcellioho pře-

klad statě Alison Brown *Foucault* (2004), knihu Pavla Barši a Josefa Fulky *Michel Foucault: Politika a estetika* (2005), výklad Gillese Deleuze *Foucault* (2. české vydání 2003) či výborný životopis Didiera Eribona *Michel Foucault* (1926-1984) (2002).

Literatura:

Barša, Pavel – Fulka, Josef. 2005. *Michel Foucault: Politika a estetika*. Praha: Dokořán.
Brown, Alison. 2004. *Foucault*. Bratislava: Albert Marenčin vydavateľstvo PT
Deleuze, Gilles. 2003. *Foucault*. Praha: Herrmann & synové.
Eribon, Didier. 2002. *Michel Foucault (1926-1984)*. Praha: Academia.
Marcelli, Miroslav. 2005. *Michel Foucault alebo Stať sa iným*. Bratislava: Kalligram.

Dva pohledy – tak jiné a tak blízké

Martin Škop

Fons Elders, Noam Chomsky, Michel Foucault: *Člověk, moc a spravedlnost*. Praha: :intu: , 2005. Překlad Ondřej Slačálek, 111 stran, 98 Kč.

Předkládaná kniha je přepisem rozhovoru Fonse Elderse – nizozemského filosofa a člověka, který se snažil filosofii a příbuzné obory přiblížit prostřednictvím televizní obrazovky širšímu spektru diváků – s Michele Foucaultem a Noamem Chomskym. Rozhovor před televizními obrazovkami se uskutečnil v roce 1971 a byl odvysílán *Nizozemskou vzdělávací televizí (Dutch Educational Television) jako součást Mezinárodního projektu filosofů (The International Philosophers Project)*. V jeho rámci se podobných setkání – vedených Eldersem – zúčastnily rozličné a roztodivné dvojice (např. sir Alfred Ayer a Arne Naess, sir John Eccles a sir Karl Popper, Leszek Kolakowski a Henri Lefebvre). Tak tomu bylo i v tomto případě, kdy se podle

vydavatele knihy setkal „lingvista a politický aktivista vycházející z racionalistické tradice a optimistické představy o člověku a možnostech společnosti [...] zpochybňující hlas filozofa hledajícího vystoupení ze systému v krajních situacích a upozorňujícího na podmíněnost lidské aktivity převládajícími mocenskými vztahy a panujícím diskurzem“. (zadní strana obálky) Nechci pochybovat, že takto byl rozhovor skutečně uveden v programové nabídce dotyčné televize či v později publikovaném přepisu (*Reflexive Water, the basic concerns of mankind*, 1974). Přesto však na mne ona upoutávka působí spíše jako sada označení, která lze volně kombinovat, a vytvořit tak rozličné popisky kteréhokoliv z těchto dvou dotazovaných, v závislosti na tom, které období a kterou práci toho kterého z nich chceme charakterizovat. Nemůže se jednat o střet tak odlišných názorových kruhů (a takovou upoutávku také nikde nenalezneme), kdy si filosofové vzájemně spílají a nemají pro svého oponenta žádné pochopení, jak by „slušelo“ takovému médiu jako je televize. Jedná se spíše o cizelování pojmů a vysvětlování svých definic. Nejde o střet, jde o příjemný rozhovor, a to přesto, že většinou spolu oba nesouhlasí, a to zejména v politických otázkách. Pak snad můžeme použít výše uvedené znaky. Z tohoto pohledu je škoda, že se čtenáři dostává do rukou pouze přepis rozhovoru, z něhož je pouze v minimální míře patrné, jak se kdo při svých odpovědích choval. Řeč knihy je uhlazená a teče plynule, bez zadržování, poposedávání, kroucení hlavou... Nevíme, jaký kdo vrhnul pohled po položení otázky. Souhlasím proto se slovy překladatele Ondřeje Slačálka, že se v každém případě jedná o překlad, a tedy o výklad textu. Překladatel byl v nelehké pozici člověka manipulujícího s překladem (z televizní diskuse do písemného formátu), navíc korigujícího text podle stoupenců Michela Foucaulta tak, aby nebyl zkreslující a zároveň byl čitelný. Jedná se tedy o překlad na druhou.

V našem prostředí nejsou konfrontační rozhovory tak časté a těžko v našich podmínkách najít někoho, kdo by poskytl alespoň tolik a tak zajímavých rozhovorů jako právě Michel Foucault nebo Noam Chomsky. A to rozhovorů, jež nejsou pouze ryze populárním zvnějšňováním čehosi, co je pro příjemce stejně zajímavé jako barva kuchyňské linky dotyčného. Rozhovory tohoto typu umožní na chvíli odložit rigidní procedury dokazování a tvorby argumentů a pouze jednoduchou formou a v několika málo slovech pronesených v televizním pořadu či přetištěných v písemné či podobné formě navést čtenáře, jak by to asi mohlo být. Ovšemže, některé odpovědi jsou delší a rozvláčnější, některé zase krátké, takže příliš neunaví. To asi není překvapení, ačkoli takové rozhovory charakterizujeme jako složené z „několika málo slov“. Každopádně oplývají tou výhodou, že než zpovídaný autor začne opravdu nudit, může mu to tazatel zatrhnout. To Elders občas činí a podotkneme, že se tím žádného z obou zpovídaných pánů nijak nedotkne.

Samotný rozhovor se rozpadá do dvou částí – první je zaměřena na filosofii a druhá na politiku. První je obvyklá a snad méně zajímavá než ta druhá, která poukazuje i na to, že být populárním filosofem, historikem, lingvistou, či zkrátka tím, koho obvykle označujeme jako populární osobnost, znamená mít také odpovědnost za svět kolem sebe, za svět, který je snazší ovlivnit činem, snahou a osobním příkladem než slovem. Oba zpovídaní autoři s tím nemají žádný problém a oba aktivně politicky vystupují. Obě dvě části jsou velmi těsně propojeny a témata otevřená v první se uzavírají v druhé a naopak argumenty postavené při vysvětlování politických pozic čerpají ze stanovisek zmíněných při osvětlení pozic vědeckých. Začneme však popořádku – filosofii.

Elders otevře téma ostře, neboť tím, co jej zajímá, je otázka tzv. „lidské přirozenosti“. V odpovědích na to, co můžeme rozumět lid-

skou přirozeností, pokud vůbec připustíme, že něco takového existuje, zjišťujeme, že úvodní přirovnání Foucaulta a Chomského „ke dvěma dělníkům hloubícím na opačných stranách stejné hory“ (s. 5) není v té chvíli tak úplně přesné, ačkoli v jiných pasážích se jedná o přirovnání velmi trefné. Oba snad hloubí tunel z jiné strany, ovšem jiných hor. Právě tak tomu je i s lidskou přirozeností, kdy Chomsky předpokládá, že něco, co by takto bylo více či méně vhodné pojmenovat, existuje a dokládá to svými antropologickými pozorováními. Jejím charakteristickým rysem je podle Chomského potřeba tvůrčí práce či potřeba svobodného zkoumání, do něž by nezasahovala jakákoli mocenská instituce. Naopak Foucaulta nedovedlo nic k poznatku, že by tomu tak mělo – či mělo – být. Lidská přirozenost by mohla v jeho očích vystupovat jako jedno z klasifikačních kritérií, které nám pomáhá určit, kdo je a kdo naopak není člověk. I jej zajímají otázky moci, ale jinak než Chomského. Nepopírá něco, co kdosi jiný (kdokoli, nejen Chomsky) označuje jako lidskou přirozenost, ale neumísťuje ji jako Chomsky dovnitř člověka, ale naopak vně. A nevidí potřebu se jí zabývat.

Při pokračování ve čtení rozhovoru se nelze ubránit dojmu, že „lidská přirozenost“ byla pro Elderse pouze otevíracím a provokativním tématem. Předpokládal, že oba dva zpytovaní se neudrží a připraví mu půdu k posouvání rozhovoru. V tomto bodě se nemýlil (protože nebyl a není naivní) a postupně přechází od lidské přirozenosti k obecným a základním otázkám vědy jako takové či k historickému pohledu na vědu a procesy, kterými člověk zkoumá své okolí. Vydá se i k pravidlům regulujícím lidské jednání a k jejich roli v životě člověka – jak poznávat navzdory pravidlům, která nám určují, jak správně poznávat, či jak poznávat v souladu s nimi? A jak nazírat pravidla, která byla uplatňována například v 17. století? Tak jako je vnímali jejich současníci, nebo si můžeme dovolit zasadit je do kontextu 20.

století? Tyto a další otázky vyplývají z odpovědi Foucaulta i Chomského (opravdu je to tak) a skutečné odpovědi musí čtenář hledat v monografiích obou dvou. Pokaždé z jiného pohledu.

Druhý ze dvou celků, do nichž je dialog koncipován, je zaměřen na politické aktivity jak Foucaulta, tak Chomského. Tato část se jeví jako zajímavější, neboť připomíná, že politika je neodmyslitelnou součástí filosofie a nelze před ní utíkat. Rovněž demonstruje, že je bláhové předpokládat, že filosof se nemá montovat do politiky, že má zůstat pouze v oblasti své vědy. Taková naivnost je nepřipustná – zapomíná na to, že odpovědnost za veřejné věci a společnost má každý. To je důvod proč Foucault i Chomsky nerozumí otázkám typu „Proč se zajímáte o politiku?“ a provokativní a důležitou otázkou pro ně je „Proč se nezajímáte o politiku?“.

Chomsky i Foucault bystře vnímají svou současnou situaci jako – snad – hru nebo iluzi demokracie, v níž velkou roli hrají mocenské vztahy a instituce, zapříčiňující centralismus a totalitarismus. I třídní diktatura, třídní moc vynucovaná násilím, státní totalitarismus jsou znaky moderní společnosti. V tom se oba autoři shodnou, stejně jako v tom, že je nemožné iluzi demokracie ospravedlnit čímkoli, a už vůbec ne legalitou (nebo ústavností). Takové pokusy jsou předem ztracené, protože v jejich základech není nic, o co by se argumenty a samotné ospravedlnění mohlo opřít. Moderní demokracie a jí vytvořený způsob řízení společnosti je prázdnou bublinou, která nás omámí a která, nebude-li vyživována násilím, snadno splaskne. Také jejich charakteristika politické situace je velmi podobná. Rozdíl vnímají v jejich příčinách a způsobu, jak ji řešit. Shodný statický popis přeci nemusí nutně znamenat shodnou dynamickou akci. Noam Chomsky postuluje svou vizi anarchosyndikalismu, respektive libertariánského socialismu. Rozvíjí ideu decentralizovaného a federativního systému volných sdružení, která ovšem zahrnují

nejen ekonomické instituce. Lidé v takové dystopii, částečně také díky technologickému rozvoji, nehrají roli koleček v rámci systému stroje. (s. 47) Michel Foucault ideální vizi nemá. Pro něj je důležitá analýza a kritika, tak jak vyplývá z jeho prací. V tomto bodě není jiný než jeho knihy. Odhalit a rozebrat, kam všude a jakým způsobem mocenské instituce zasahují. Demaskovat tento stav a pak umožnit snad správný (ve smyslu „justice“) a účinný boj proti nim. V této části rozhovoru všichni tři zainteresovaní připomínají problém lidské přirozenosti, nastolený v úvodu, a opět – velmi jemně – můžeme pozorovat rozdíly mezi oběma autory. Jakou roli v lidské přirozenosti sehrává svoboda v moderní společnosti nesvobody? Můžeme uplatnit občanskou neposlušnost? Co to vůbec je? Opět mnoho otázek, které nejsou přímo položeny, ale na něž Elders, Chomsky a Foucault přímo či nepřímo odkazují. Další problematizovanou oblastí je právo se svou podivnou pozicí legitimizující i legitimizované instituce. Jeho pozice je klíčová, neboť pokud bude tím, čím budeme hodnotit, či naopak tím, co hodnotíme, přikláníme se již tímto rozdělením k různým typům spravedlnosti. Máme pak jistotu, že náš vlastní úsudek není pouze relativním? Při hledání odpovědi na tuto otázku se oba dotazovaní liší, stejně jako například v názorech na spravedlivou válku. Chomsky předpokládá, že taková může existovat. Naopak Foucault se domnívá, že válka se vede, aby se vyhrála, ne protože je spravedlivá. (s. 61)

Celou brožurku uzavírají dva komentáře. První z nich je od Pavla Barši a charakterizuje nejen myšlení obou dvou dotazovaných, ale také, jak se promítlo do jejich odpovědí v uvedené televizní debatě. Druhým o poznání lehčím, je komentář Ondřeje Slačálka, tedy komentář samotného překladatele. S oběma komentáři je to jako s rozhovorem. První je složitější, druhý se čte snadněji, přičemž oba jsou simplifikací na úrovni. Dva pohledy (dvou tázaných

i dvou komentářů), které jsou si velmi blízké, ale zároveň vycházejí z odlišných základů a často si nemohou porozumět, neboť mluví podobným jazykem o něčem naprosto jiném. Nevede to však k bezuzdné konfrontaci, ale ke kultivované výměně názorů, se kterou stojí za to se seznámit. A to třeba jen proto, aby čtenář lépe či jinak pochopil jiné dílo kteréhokoli z uvedených autorů.

Publikum není jen iracionální masa

Miroslav Mašek

Dieter Prokop: *Boj o média. Dějiny nového kritického myšlení o médiích*. Praha: Nakladatelství Karolinum, 2005. 411 stran, 350 Kč.

Existuje mnoho přístupů k výzkumu masových médií a jejich dějin, stejně tak jako mnoho modelů a teorií. Některé z nich jsou běžně používané, často citované a staly se moderními zaklínadly mediálních teoretiků, jiné jsou naopak recipovány a dále rozpracovávány pouze zřídka. A to i přesto, že právě méně reflektované přístupy mohou být pro další vývoj mediálních studií velmi přínosné. Příkladem je sociocentrický přístup k dějinám veřejné komunikace a masových médií, který je mimo jiné i v českém prostředí zastoupen velmi sporadicky. Jedním z předních představitelů kritické sociální teorie, systematicky zkoumající roli médií ve společnosti, je Dieter Prokop – autor práce *Der Kampf um die Medien s podtitulem Das Geschichtsbuch der neuen kritischen Medienforschung* (vydané v roce 2001 nakladatelstvím VSA-Verlag v Hamburku). Díky její originalitě se publikaci v loňském roce rozhodlo vydat také nakladatelství Karolinum, do češtiny text přeložily Barbara Köpplová a Monika Loderová.

Dieter Prokop (narozen 1941) pracoval od roku 1980 jako televizní novinář –

zejména v oblasti domácí politiky na německé veřejnoprávní stanici ZDF. Od roku 1989 působí jako profesor kritického studia médií na *Univerzitě Johanna Wolfganga Goetha* ve Frankfurtu nad Mohanem. Mezi jeho nejvýznamnější práce patří kromě *Boje o média* například třísvazkový soubor textů nazvaný *Medienforschung (Zkoumání médií)*. Už zde autor prezentoval svou snahu vnímat média jako součást komplexních sociálních vztahů. Po roce 2000 pak Prokop publikoval několik monografických prací týkajících se postavení současných médií. Patří mezi ně například kniha *Der Medien-Kapitalismus. Das Lexikon der neuen kritischen Medienforschung (Mediální kapitalismus. Lexikon nového kritického zkoumání médií, 2002)*, *Mit Adorno gegen Adorno. Negative Dialektik der Kulturindustrie (S Adornem proti Adornovi. Negativní dialektika kulturního průmyslu, 2003)* nebo *Gegen Medien-Lügen. Das neue Lexikon der Kulturindustrie (Proti mediálním lžím. Nový lexikon kulturního průmyslu, 2004)*.

Při psaní knihy *Boj o média* si Prokop určil nesnadný cíl – vyložit a interpretovat vývoj a proměny médií a lidské komunikace v kontextu společenských zápasů o mocenskou, ekonomickou i ideologickou nadvládu. Obtížnost tohoto úkolu vyplývá z několika skutečností. Autor si ne zvolil pouze období po vzniku knihtisku v patnáctém nebo pen-ny press v devatenáctém století, ale zaměřil se na dějiny komunikace od antiky (přibližně od roku 500 před našim letopočtem) až do počátku jednadvacátého století. Z toho vyplývá nejen nutnost zpracovat nepoměrně rozsáhlejší bázi primárních i sekundárních zdrojů, ale především zahrnout do přípravné fáze práce poznatky mnohem většího okruhu sociálních věd. S interdisciplinari- tou zde souvisí také nutnost chápání pojmu *médium* či *masové médium* v širším slova smyslu. Prokop sám svou publikaci v úvodu charakterizuje následovně: „Je to dějepisná kniha o mediální inscenaci moci a o lidských

zájmech, o strádání a smíchu, o senzacích a legraci. Je to kniha o lidovém divadle, bojích gladiátorů, štvání zvěře, propagandě, obrazech, svatých, neue zeytungen, letácích, lidových knížkách, cirkusu, penny press, music hallech, investigativním masovém tisku, filmu, rozhlasu, televizi, internetu. Je to prostě kniha sociologa, který překračuje hranice svého oboru.“ (s. 7) V neposlední řadě lze mezi výše uvedené skutečnosti zařadit také samotný kritický přístup, který předpokládá kromě strukturně-analytického posuzování historických skutečností také vypořádání se s mnoha často protichůdnými a nejednoznačnými teoriemi či tezemi jiných autorů z různých vědních oborů.

V úvodu Prokop formuluje smysl své práce a zamýšlí se nad několika klíčovými pojmy z jejího názvu – *dějiny, boj, kritický přístup, médium* a také *kolektivní vědomí mas*. Jako svůj hlavní úmysl označuje věnovat se zájmovým střetům, na kterých se podílela a podílí jí média (například střet zájmů mezi občany a absolutistickým panovníkem ohledně svobody slova), a mediálním problémovým konfliktům (například škodlivost či prospěšnost zábavy pro publikum). Autor v předmluvě dále pokládá sobě i čtenářům až provokativní otázky typu: K čemu jsou nám dějiny? Nestačí vyhledávat data pomocí celosvětových sítí? Je nutné hovořit o „boji“ o média? Stejně provokativní jako otázky jsou také odpovědi. Smyslem pohledu zpět do minulosti je podle Prokopa úvaha o tom, co se mohlo odehrát jinak. Proměny médií v čase nelze chápat jako evoluci, ale jako boj o svobodu projevu, racionalitu, individualitu, kreativitu, solidaritu, demokracii a emancipaci. Už na těchto prvních stránkách autor ukazuje některé prvky typické pro celou práci – odstup od vykládaných jevů, nadhled nad vlastním výkladem, odpor k deskripci a vžitým stereotypům v mediální historiografii.

Nejpřínosnější částí předmluvy je však vysvětlení Prokopova chápání kritického přístupu k médiím a vymezení samotného

pojmu *médium*. Kritické zkoumání médií podle autora „sleduje, kde a jak se vyvíjejí v historii médií události, které posilují identitu, solidárnost, racionálně diskurzivní komunikační a rozhodovací formy. Dále se snaží přijít na to, jaká moc, jaké ekonomické struktury a jaké teorie jim bránily prosadit se a v jakých strukturálních konstelacích se navzdory veškerým mocenským a ekonomickým zájmům – a často i jejich prostřednictvím – prosazovaly.“ (s. 8) Pod pojmem *média* chápe autor masová média, *masy* pak definuje neutrálně – jako většinu určité společnosti nebo prostě jako velké publikum. Toto publikum ale podle Prokopa není pouhou nediferencovanou pasivní skupinou nekriticky přijímající mediální obsahy, ale skupinou myslících jedinců hodnotících kvalitu nabídky, tzn. veřejností. Právě existenci takového publika pokládá Prokop za jednu ze tří základních podmínek existence masových médií. Druhou podmínkou jsou veřejní zprostředkovatelé, kteří svou nabídkou sledují speciální zájmy jako reprezentaci moci nebo zisk. Například ve středověku byla podle autora takovým veřejným zprostředkovatelem církev, která vystavovala obrazy, aby mohla vybírat peníze za odpustky, a masově vyráběla a prodávala svaté obrázky. Třetím předpokladem existence masových médií je pak stav, kdy veřejně prezentované výrobky nabízejí mediální inscenace. Prokop tvrdí, že pokud jsou tyto inscenace populární u většiny obyvatelstva (tzn. že je lidé akceptují, kupují a diskutují o nich), jsou skutečnými masovými médii.

Samotný text knihy je uspořádán chronologicky a je rozdělen do tří hlavních částí, kterým předchází kapitola věnovaná antice (500–300 před naším letopočtem) nazvaná Předehra. Podle autora v tomto období došlo díky starořeckému divadlu poprvé k veřejné rezonanci, a proto právě antické divadlo považuje za první masové médium. Z obdobného důvodu klade do téhož období také vznik první mediální teorie a prvního problémového konfliktu, když popisuje

Platónovo negativní a Aristotelovo pozitivní chápání divadla a literatury. První rozsáhlejší část knihy se věnuje období od roku 40 před naším letopočtem do konce třináctého století. Prokop ji dále dělí na dobu římského císařství (40 před naším letopočtem–400 našeho letopočtu), feudalismu (400–1000) a raného obchodního kapitalismu (1000–1400). V římském císařství a jeho veřejných propagandistických obrazech vlády císaře Octaviana Augusta autor spatřuje počátky public relations: „Octavianus byl první, kdo zcela vědomě zřídil masová média podporující stávající pořádek. Rozvinul kulturu propagandy, která se obracela na veřejnost líčením jeho osobnosti, a využíval i bohů, které uctíval.“ (s. 24) Podrobně se Prokop věnuje sporu o nebezpečnost obrazů, který probíhal v pozdní antice, ve středověku i za reformace. Do středověku klade počátky kulturního průmyslu, za které označuje obchod s odpustky. Klíčovými médii uvedeného časového úseku jsou podle něj veřejné obrazy a veřejné hry.

Druhá část práce zahrnuje období 1400–1800 a je rozdělena zejména podle ekonomických kritérií na obchodní kapitalismus (1400–1650), občanskou civilní společnost a merkantilismus (1650–1770), výrobní kapitalismus a buržoazní revoluci (1770–1820) a kapitalismus laissez-faire a masovou společnost (1820–1880). V počátku této části hovoří Prokop o první technické revoluci médií, kterou spatřuje jednak ve vynálezu knihtisku – pro tisk písma, jednak ve vynálezu mědirytu – pro tisk obrazu. Za ještě významnější však považuje první kulturní revoluci médií, která se podle něj nekonala v tiskařství, ale v malířství: „K revoluční změně v myšlení došlo v malířství v období renesance: malířství postavilo do středu zájmu věci materiálního, světského rázu. Také umělci stavěli sami sebe do popředí. [...] Zde, v malířství, a ne v tiskařství, bylo božství zbaveno moci.“ (s. 69) Do období novověku Prokop dále klade napří-

klad první cenzuru (inkvizici a hon na čarodějnice), první komerční tištěná média a první měšťanskou veřejnost. Za nejvýznamnější média období 1400–1800 pokládá veřejné obrazy, rané noviny, populární knihy, cirkus, penny press a music hall.

Poslední a nejrozsáhlejší úsek knihy věnuje Prokop období od roku 1880 do počátku jednadvacátého století a člení jej (opět podle stupňů vývoje hospodářství) na oligopolní kapitalismus a masovou výrobu (1880–1914), fordismus a masovou kupní sílu (1914–1945), sociálně-tržní hospodářství a společnost volného času (1945–1970), postfordismus a terciární společnost (1970–1990) a nadnárodní kapitalismus a nový věk taylorizace médií (1990 až přelom tisíciletí). Za charakteristické rysy tohoto období Prokop považuje masovou výrobu zboží, reklamu, velké mediální koncerny, dále nástup globalizace, postmoderní proměny hodnot a nových technologií. Tyto a další jevy a procesy zkoumá na pozadí vývoje klíčových médií dvacátého století – bulvárního tisku, filmu, rozhlasu, televize a internetu, méně podrobně se pak věnuje i ostatním médiím (plakátu, telefonu nebo fotoaparátu). Stejně jako v předešlých částech práce propojuje autor výklad dějin médií s výkladem dějin myšlení o nich – například v souvislosti s rozvojem reklamy a propagandy detailně analyzuje přístup různých myslitelů (Le Bon, Freud, Nietzsche, Kracauer, Jarvie) k masám a davu a propojuje jej s otázkami týkajícími se masového versus individuálního vkusu, vhodnosti nebo nevhodnosti mediální zábavy apod. To vše Prokop kombinuje s chronologickým zachycením bouřlivé technické a technologické diferenciací médií – například v oblasti vysílání hovoří o třech revolucích způsobených nástupem televize, kabelového a satelitního vysílání a multimédií.

Třetí část práce a vlastně i celou knihu Prokop zakončuje úvahami nad současným i budoucím stavem médií a mediální vědy.

Konstatuje, že nadvláda oligopolních koncernů nad mediálním trhem, o které píše v předešlých kapitolách, není zdaleka ideální, a uvádí pro toto tvrzení řadu ekonomických i kulturně-sociálních důvodů. Dále se věnuje problémovým konfliktům současné mediální teorie, aniž by však zabředával do zdouhavého popisu jednotlivých směrů a škol: „Nechceme dějiny médií skončit pedantním výčtem jednotlivých přístupů a modelů. Nepsal jsem o ‚přístupech‘, ale o problémových konfliktech, které se týkají mas a toho, co je jim milé. [...] Důležitější než sledovat vytváření táborů, které propagují samy sebe a své přístupy, se mi zdá uvažovat o tom, jak dnešní věda o médiích zachází se základními zájmy, s nimiž jsme se v dějinách médií setkali.“ (s. 350) Prokop rozlišuje tři základní zájmy publika: zájem o kritický komentář (veřejné debatování), o dojetí, děs a smích (mediální zábavu) a o reprezentaci. Veřejné debatování chápe autor jako kritické rezonování publika, které – stejně jako v celé práci – hodnotí velmi pozitivně a považuje za nevytěsnitelné z moderní vědy. Vědě věnující se zábavě vytýká lhostejnost vůči kvalitě zábavy a nesprávný přístup k procesu osvojování médií, přičemž vymezuje teoretické obory, které by tento proces pomohly adekvátně analyzovat. Ve vztahu k reprezentaci pak vytýká systémovým teoretikům a neoreakcionářům nedemokratičnost jejich tezí. Podle Prokopa se zastánci těchto směrů příliš koncentrují na ovlivnění lidí jejich vírou v média a ignorují rozumový přístup publika – autor hovoří o oslabování demokracie podporováním idiocie subkultury. Nesouhlasí ani s označováním médií za výhradně zábavní a s přístupem uvedených teoretiků ke společnosti jako k marketingově segmentovanému celku.

Posledními dvěma tématy, nad nimiž Prokop uvažuje, jsou vztah mediální vědy k vizualizaci a pohled nového kritického přístupu k médiím na jejich současný stav. Nesouhlasí s paušálním odmítáním i nekri-

tickým přijímáním obrazů a zdůrazňuje, že je třeba tuto složku médií zkoumat vždy v potřebném kontextu a na základě znalosti souvislostí. Dále tvrdí, že diskurz masových médií je rozporuplný a že neustále prochází dynamickými změnami. Z pozic kritického přístupu k médiím pak hodnotí dnešní postavení publika, přičemž v tomto ohledu zastává současně pesimistické i optimistické stanovisko. Nejprve hovoří o začarovaném kruhu, kdy „současný stav médií nespočívá v ‚mediích‘ naší ‚společnosti vědy a médií‘, v ‚nových mediálních technologiích‘ atd., ale v jejich oligopolně-kapitalistické struktuře. [...] Všechna moc je předána marketingovým odborníkům a specialistům na zážitky v tzv. profit centrech. [...] Publikum už nemusí u obrazovek vykonávat žádnou duševní práci, nýbrž už jenom téměř fyzickou – nejreakčnější vědci říkají ‚biofyzickou‘ – práci empatické účasti a nakupování, tak jako se ve studiích a na koncertech musí povinně tleskat.“ (s. 359–361) Na druhou stranu ale Prokop stále věří v rozumného diváka s vlastním názorem: „Jenom proto, že pár marketingových expertů – podporovaných pozitivistickými vědci – vykonstruovává sociální prostředí, v nichž se rozumné publikum nevyskytuje, nemusíme ještě prohlašovat rozumné individuum za mrtvé. [...] Mou tezí je, že i human interests mohou představovat praktické rezonování mas. [...] Existuje tudíž naděje na osvobozené ‚globální‘ město s vyspělými světoobčany se silným Já.“ (s. 361–362)

Ačkoliv je široký časový i tematický záběr jedním z nejpřitažlivějších rysů knihy *Boj o média*, vede v některých pasážích logicky k zestručnění a zjednodušení, místy však až přílišnému. Prokop například zcela vypustil z první kapitoly období helénismu s odůvodněním, že „nemůžeme do našeho výkladu zahrnout vše“. (s. 21) To je sice jistě pravda, ale pokud má práce ambice obsáhnout dějiny médií od antiky po současnost, takovéto tvrzení nestačí. Některá jiná témata

jsou naopak rozpracována velmi podrobně, někdy snad až příliš detailně – například rozbor Le Bonovy psychologie davu (i když do sociologicko-historické knihy o médiích pochopitelně patří). Pokud ovšem Prokopovu práci hodnotíme jako celek, jde o prakticky vyčerpávající a multidisciplinárně pojatý přehled dějin médií, ve kterém nalezneme vše podstatné a zajímavé – od antických filosofických teorií přes středověké vánoční slavnosti až k masovému tisku, satelitnímu vysílání, strategii vytváření filmových hvězd nebo reality show. Zmíněná multidisciplinarita se v knize projevuje v několika rovínách: zahrnutím kritérií sociálních, ekonomických či technologických, citacemi desítek autorů působících v různých sociálních vědách a použitím metod těchto věd. V textu se tak objevují například mikrobiografie jednotlivých osob (Aristoteles, Platón, Montaigne, Pascal, Voltaire, Goethe, Marx atd.), statistiky (nejčtenějších knih středověku, počtu televizních přístrojů v USA atd.) nebo historické exkurzy (vznik církve, revoluce v Rusku v roce 1917 apod.). Všechno tento nesourodý materiál je pak složen do narativního celku, který je erudovaný a zároveň čtenářsky velmi přitažlivý. Tato přitažlivost vyplývá nejen z autorem použitého jazyka, ale i z jeho provokativního a inspirativního přístupu k historii a vědě – mimo jiné z ostré kritiky některých mediálních teoretiků (Giesecke, Luhmann). To činí z knihy *Boj o média* dílo určené nejen pro odborníky v oblasti mediální historie, ale i pro studenty žurnalistiky a historie a tu část laické veřejnosti, které není lhostejný současný stav médií a jeho historické příčiny.

Literatura:

Prokop, Dieter. 1985. *Medienforschung Bd I. Konzerne, Macher, Kontrolleure*. Frankfurt a. M.: Fischer.

Prokop, Dieter. 1985. *Medienforschung Bd II. Wünsche, Zielgruppen, Wirkungen*. Frankfurt a. M.: Fischer.

Prokop, Dieter. 1986. *Medienforschung Bd III. Analysen, Kritiken, Ästhetik*. Frankfurt a. M.: Fischer.

Prokop, Dieter. 2002. *Der Medien-Kapitalismus. Das Lexikon der neuen kritischen Medienforschung*. Hamburg: VSA-Verlag.

Prokop, Dieter. 2003. *Mit Adorno gegen Adorno. Negative Dialektik der Kulturindustrie*. Hamburg, VSA-Verlag.

Prokop, Dieter. 2004. *Gegen Medien-Lügen. Das neue Lexikon der Kulturindustrie*. Hamburg, VSA-Verlag.

Komplexní průvodce praktickou žurnalistikou v našem prostředí trochu bloudí

Barbora Osvaldová

Stephan Russ-Mohl a Hana Bakičová: *Žurnalistika – Komplexní průvodce praktickou žurnalistikou*. Praha: Grada, 2005, 316 stran, 390 Kč.

Mediální čas, který je jiný než čas lidského života, se neustále zrychluje. Informace přicházejí a odcházejí, čemu včera byly věnovány palcové titulky, je dnes minulost, která může zaujmout pouze, pokud se objeví v nových souvislostech jako tzv. sekundární novost faktu. Popsat a hlavně definovat, co se právě v žurnalistice děje, chce percepce, akribii, znalost odborné literatury, praxi, ale také jistou smělost. Vždy se totiž může objevit námitka, že evoluce je rychlejší než kodifikace principů. Struktura redakcí a řídicí hierarchie se průběžně mění, změnila se i skladba médií a jejich role ve společnosti. Internet celou hmatatelnou strukturu posunul ve virtuální a v mnoha případech ji dokonce destrukoval úplně. Zároveň ale internet přispěl k multimediálnosti sdělení, a kromě toho umožňuje snadno vyhledávat, shromažďovat a verifikovat informace. (I když toto ověřování má svá úskalí, protože není vždy bez rizika. Může jít i o omyl, který už kdysi udělal jiný autor, protože si údaje neověřil, nebo rovnou o záměrnou dezinformaci.)

Vyvíjí se také vztah recipientů k mediálnímu sdělení. Část z nich – a je otázka, zda dostatečná – už není jen pasivními konzumenty toho, co vidí. V našich podmínkách si posledních padesát let (respektive, započítáme-li i druhou světovou válku, ještě déle) čtenáři novin a časopisů vždy ponechávali od tištěných médií určitý odstup. Potíž bývala a bývá s audiovizuálním příjmem, protože vidět na vlastní oči a slyšet na vlastní uši a přitom pochybovat, znamená nejen konzumovat, ale také přemýšlet.

Kdokoli se tedy pokusí napsat učebnici žurnalistiky, vystavuje se nebezpečí, že bude kritizován za témata, která vybral, za ukázky, které zvolil, za úhel pohledu, který přináší, a v neposlední řadě za rady, které začínajícím autorům bude dávat.

Média jsou tak živý organizmus, že pokoušet se o jejich deskripci v knize znamená popsat jen jeden ukončený úsek. A než ten úsek popíšeme, několikery noviny zaniknou, jiné vzniknou, jedno vysílání skončí a internetová žurnalistika provede další ze svých nečekaných obrátů. To je možná jeden z důvodů, proč v českém milieu není příliš publikací, které by se odborně zabývaly žurnalistickou profesí. Dílčí studie o současné žurnalistice se sice objevují, ale mají spíše podobu fleše než rentgenového snímku.

Stephan Russ-Mohl, novinář a profesor komunikace na univerzitě ve švýcarském Luganu, se médií zabývá dlouhodobě. Zúročil jak studie vlastní, tak materiály amerických i západoevropských odborníků a publikoval knihu *Journalismus. Das Hand- und Lehrbuch* (Russ-Mohl 2003, blíže viz též stránka <http://www.journalismus-info.ch>). S názvem *Žurnalistika – Komplexní průvodce praktickou žurnalistikou* ji v českém překladu vydalo na podzim 2005 nakladatelství Grada. Text je určen jak odborníkům, tak praktikům, zároveň má sloužit i jako učebnice, protože obsahuje za některými kapitolami *Tipy pro začátečníky*. Původní německé vydání přeložila Hana Bakičová,

kteřá se s profesorem Russ-Mohlem setkala při svém stipendijním pobytu v Berlíně na *Svobodné univerzitě*. Tam se také dohodli, že Bakičová publikaci převede do češtiny a doplní ji jako spoluautorka o příklady z českých médií.

Russ-Mohl, stejně jako jiní teoretici, dospěl k poznání, že informace nemá jen ideální podobu, že má také směnnou hodnotu. „Mnoha novinářům se stále ještě zdá neobvyklé hovořit o mediálním produktu a považovat čtenáře, posluchače a diváky za zákazníky. Z přísně ekonomického pohledu vzato recipienti mediálního podnikatelského subjektu nejsou těmi nejdůležitějšími zákazníky. Hlavním zdrojem příjmů je obchod s reklamou. Při tom však tyto zdroje přitékají do podniku tak dlouho, dokud zadavatelé reklamy věří, že prostřednictvím příslušného média zasáhnou svoji cílovou skupinu.“ (s. 192) Mediální produkty jsou tak prodávány dvakrát. Jednak recipientům, ale recipienti jsou pak jako cílová skupina nabízení inzerentům. V této souvislosti uvádí autor pojem cross promotion, vzájemné propojení a propagování spřízněných podniků, např. printů a audiovizuálních médií, které je běžné v Německu a objevuje se i u nás (Prima a deník Super, portál Seznam a deník Super aj.).

S tímto autorovým pohledem souvisí také konstatování, že žurnalistika poskytuje trhu, a tedy i ekonomice informace, které potřebují, ale zároveň je sama ekonomickou aktivitou a hodnoty vytváří. I vlastníci médií a novináři vydělávají peníze, aby pokryli vložené investice. Pohybují se uvnitř ekonomických i společenských struktur. Z úvodních pasáží, označených jako *Masová média ve společnosti (Část I)*, je jasné, že autor je silně proti monopolizaci médií, unifikaci a přílišnému zezábavňování.

Russ-Mohl shromáždil v knize vše, co považoval pro pochopení žurnalistiky a médií za nezbytné. Popisuje funkce žurnalistiky a radí sem informování, formulování

a zveřejňování, nastolování agendy, kritiku a kontrolu, zábavu, vzdělávání, socializaci a vedení, integraci. Jako jiní autoři (Ramonet, McNair aj.) je Russ-Mohl fascinován vztahem médií a politiky a uvádí, že média zajišťují informace pro aktéry veřejného života, tedy pro občany, politiky i veřejnou správu. „Současné jsou mnozí novináři sami politicky činní, nebo dokonce jsou mnohá média vlastněna politickými stranami nebo zájmovými skupinami, a tak se přímo stávají nástroji utváření politického mínění,“ tvrdí autor a upozorňuje, že především díky médiím spolu každodenně veřejně komunikují politici, politické strany, vlády a opozice. (s. 26) Zároveň ale dodává, že se vyplatí pohlížet na média jako na samostatný společenský faktor, fungující na základě vlastních pravidel hry a plnící úkoly pro další části společenského systému. (s. 27)

V části *Pracovní nástroje žurnalistiky a Pracovní postupy žurnalistiky* Russ-Mohl konstatuje, že se tento obor stále víc zaměřuje na třídění informací. Z tvůrce se stává rutinér, který přebírá podklady vytvořené někým jiným. Tím „někým jiným“ jsou například různé agentury pro ovlivňování veřejného mínění a oddělení public relations. Zmíněná zkušenost vede Russ-Mohla k závěru, že praktici i odborníci by měli podrobně poznat nejen mediální obsahy, ale také management a marketing, včetně managementu a marketingu vnitřní redakčního. Současně však žurnalista kolegům, šéfům a zaměstnavatelům (stejně jako všichni ostatní zaměstnanci) dluží minimální míru loajality. Každý novinář by měl znát „redakční linii“ svého média a před podpisem pracovní smlouvy se sám sebe zeptat, jestli se s touto linií může ztotožnit. K těmto názorům se pak autor ještě vrací v závěrečných pasážích knihy, v oddílech *Rubriky a redakční management* a *Externí vlivy versus vlastní zodpovědnost*.

Jak už bylo řečeno, Russ-Mohlův Journalismus je kombinací teoretických úvah a praktických rad. Vysvětluje, jak vytvořit

zprávu a jaká by měla splňovat kritéria, co je vyváženost a proč je důležité oddělování informací a názoru na ně, zpravodajství a publicistiky. V duchu německé tradice autor klasifikuje žánry – a uvádí, že vykrystalizovaly ve čtyři základní typy: zprávu, reportáž (respektive feature), interview a komentář. Velký prostor Russ-Mohl věnuje jazyku sdělení a rešerším. Objasňuje, jak vytvořit text, redigovat ho a dále prezentovat, ať už v tištěných nebo elektronických médiích. Popisuje, jak fungují redakce a jednotlivé rubriky. V souladu s dalšími studiemi uvádí termíny jako *lokalitis* (nebezpečí lokálního pohledu, který hrozí zahraničnímu korespondentovi, který dlouho žije v hostitelské zemi a přestane mít od ní odstup) nebo *diplomatický syndrom* (který vede novináře k tomu, že by nejraději převzali roli jednajících aktérů a sami zasahovali do pokrývaných dějů). Žádný novinář se pochopitelně nevyhne vztahu ke zpracovávanému tématu. Ať už ovšem píše o čemkoli, od ekonomie po sport, nikdy by neměl zaměňovat svoji funkci zprostředkovatele za funkci soudce.

Velké téma, dnes čím dál aktuálnější, je svoboda vyjadřování. V pasáži *Etika a profesionální normy* Russ-Mohl říká: „Jestliže taková vymoženost, jakou je svoboda tisku, nemá být ohrožena zneužíváním, je nutně zapotřebí profesionálních norem a účinné samoregulace – právě proto, že vnější kontrola žurnalistiky za pomoci právních norem je nedostatečná. Kam nedosahují zákony a právní normy, tam by měl řídit jednání novinářů alespoň etický kodex.“ (s. 237) Jestliže demokracie funguje a má být zachována, musí být tyto výdobytky právně zakotveny, zpravidla v ústavě. V Německu je tisková svoboda jako základní právo charakterizována v čl. 5, odst. 1 Základního zákona. V České republice tyto vztahy upravuje Listina základních práv a svobod, jež široce vymezuje příslušný právní rámec. Omezení svobody tisku a svobody slova je podle Russ-Mohla možné jen tehdy, když se její neomezené provádění

dostává do rozporu s jinými základními právy (například s lidskou důstojností), nebo když ohrožuje elementární bezpečnostní zájmy společnosti.

Svoboda vyjadřování má být integrální součástí vědomí společnosti, zasluhuje si všeobecnou podporu. Proto se Russ-Mohl zmiňuje i o ochraně zdroje. V českých podmínkách jde o paragraf 16 tiskového zákona 46/2000 Sb., podle kterého může fyzická nebo právnická osoba odepřít soudu poskytnutí informace o původu nebo obsahu těchto informací. Objevuje se ovšem námitka, zda mají novináři chránit lidi, kteří prokazatelně lžou, páchají kriminální činnost, nebo jsou přímo teroristy.

Hana Bakičová, uváděná jako spoluautorka, doplnila text o české realie a přeložila ho. Překlad je ovšem úskalím jinak užitečné knihy. V některých pasážích je příliš ovlivněn větnou skladbou němčiny, jinde není plně pochopitelný. V původním textu logicky převládají autoři německy mluvících zemí. To by samo o sobě nevadilo, pokud by odkazy na články v novinách byly podrobně vysvětleny nebo doloženy přeloženými ukázkami. Originál je doplněn o příklady z české teorie a praxe, ale důvody výběru nejsou pregnantně vyloženy. Také v knize užívaná terminologie vychází z realii, které se od českých mnohdy liší.

Každá teorie i praxe vyrůstá pochopitelně z rozdílného vývoje zpravodajství a publicistiky v mateřské zemi. Jako příklad lze uvést tak zvaný *feuilleton*. Vzhledem k našemu žurnalistickému, ale také literárnímu vývoji byl český a vlastně i slovenský fejeton vždy hluboce subjektivní, koreloval s invencí, jazykovou a stylistickou vybaveností autorů. V německy mluvících zemích, nebo například ve Francii, je pojetí terminu širší: někdy je tak označován samotný žánr, spíše ale celá kulturní příloha, kam redakce umísťují jak recenze, kritiky nebo referáty, tak delší úvahy a eseje. Naše žánrové členění je navíc obecně pestřejší, než je v kni-

ze zachycené. To se týká mimo jiné kapitoly *Textové žánry*, kde je uváděna jen zpráva, reportáž (feature), interview a komentář. Autor krom toho píše, že reportáž je těžko kodifikovatelný druh. S tímto tvrzením se dá přinejmenším polemizovat. Právě o reportáži existuje poměrně hojná literatura francouzská, norská, americká. Dokonce i německá. Pro účely tohoto textu je zbytečné publikace vyjmenovávat, z francouzské uvedme namátkou *Le reportage écrit* (Boucher 1995), *Le reportage radio et télé* (Ganz 1988), *Construire le reportage télévisé* (Bess a Desormeaux 2001), vydávané pařížskou žurnalistickou školou CFPJ, z americké bostonskou *Handbook of Reporting Methods* (McCombs 1976) aj. Německá reportáž se hlásí k tradici kischovské, kterou dnes můžeme považovat za překonanou, ale další soudobé publikace z jeho prací vycházejí. Nicméně Russ-Mohl se o něm v souvislosti s reportáží vůbec nezmiňuje, neuvádí ho ani v *Seznamu literatury*.

Oddíl *Na cestě za lepší kvalitou* si všímá mediálního výzkumu. Samozřejmě v německy mluvících zemích. Náš je – pravděpodobně spoluautorkou – doplněn. Jsou uváděny různé české projekty, nicméně chybí informace o bádání na Fakultě sociálních studií Masarykovy univerzity v Brně a Centru mediálních studií na Fakultě sociálních věd UK. Obě instituce se sledování médií věnují dlouhodobě, soustavně a s uznávanými výsledky.

Jak už jsme ovšem uvedli na začátku, kritizovat napsané je daleko snadnější, než napsat vlastní odborný text. Kniha je hodnotná ve svém komplexním pohledu, v kvantifikaci i klasifikaci pojmů, se kterými se současná mediální scéna musí potýkat. Je tu celá řada zajímavých informací, včetně pramenů a použité literatury i internetových odkazů, které jinak zájemci nedostanou, nebo musejí hledat v různých statích. Text lze využívat i jako návod k vlastní tvorbě. To však vede k závěrečné poznámce (nebo

spíš povzdechu): práve kniha tohoto typu by si zasloužila tematický a věcný rejstřík. Lépe by se s ní pracovalo.

Literatura:

Bess, B. – Desormeaux, D. 2001. *Construire le reportage télévisé*. Paris: Victoires.

Boucher, Jean-Dominique. 1995. *Le reportage écrit*. Paris: Victoires.

Ganz, Pierre. 1988. *Le reportage radio et télé*. Paris: CFPJ.

McCombs, Maxwell E. 1976. *Handbook of Reporting Methods*. Boston: Houghton Mifflin.

Russ-Mohl, Stephan. 2003. *Journalismus. Das Hand- und Lehrbuch*. Frankfurt: Frankfurter Allgemeine Buch.

O marginalizácii umenia a kultúry v médiách

Vlasta Hochelová

Marta Žilková: *Globalizačné trendy v mediálnej tvorbe*. Nitra: Univerzita Konštantína Filozofa, 2006. 133 s.

Najnovšia publikácia autorky Marty Žilkovej, pôsobiacej v Ústave literárnej a umeleckej komunikácie Univerzity Konštantína Filozofa v Nitre, s názvom *Globalizačné trendy v mediálnej tvorbe* prezentuje výskum, ktorý sa realizoval v rámci úlohy *Civilizačno-kultúrne procesy v transformujúcej sa slovenskej spoločnosti*, súčasťou prierezového štátneho programu *Účasť spoločenských vied na rozvoji spoločnosti*.

Autorka, predstaviteľka a bádatelka z okruhu „nitrianskej školy“, sa v slovenskom kultúrnom kontexte etablovala ako odborníčka systematicky sledujúca mediálne formy pre deti a mládež. V posledných rokoch sa jej záujem rozšíril – už to nie je len rozhlasová tvorba pre deti a mládež, ale i televízna, divadelná a filmová produkcia, resp. celkovo masová kultúra. Žilkovej „uvažovanie o médiách“, ako sama charakterizuje svoje

tvorivé úsilie, sa v publikácii rozčleňuje na tri samostatné kapitoly. V prvej sa venuje technickým médiám v živote spoločnosti a vývoju a postaveniu mediálnej kultúry. Mapuje stav médií a s nimi súvisiace trendy v prvých rokoch tretieho tisícročia, obdobie, ktoré je poznamenané, povedané slovami autorky, „honbou za vyššími číslami, teda počtom príjemcov“. Konštatuje, že táto honba „motivuje tvorcov iba k tomu, aby svoje programy obohatili o atraktívne, módne, vychytené opusy, nehľadiac na ich kvalitu a dôsledky“. (s. 11) Veľmi kriticky vníma predovšetkým vplyv médií na mladších recipientov, podľa autorky „nedovzdelanú“ generáciu, a divákov s priemerným až podpriemerným vkusom, ktorým médiá vychádzajú v ústrety agresívnymi úpravami rôznych typov programov so snahou pripútať si ich. Kritizuje postupy slovenských médií, ktoré viac-menej eliminovali tvorbu špeciálnych programov pre deti a mládež. Pri svojich hodnoteniach sa často opiera o zahraničné authority teórie médií, kultúry a spoločnosti (M. McLuhana, D. McQuaila, B. Rosenberga, D. M. Whitea, Z. Baumana, W. Benjamina). O slovenskej odborno-kultúrnej reflexii však autorka hovorí: „1. čosi nie je v poriadku a 2. umelo sa oddeľuje kultúra od elektronických médií, resp. ju neberú do úvahy. Stáva sa pravidlom, že s médiami sa spája iba publicistika, spravodajstvo a zábava.“ (s. 13) Odôvodnená a oprávnená Žilkovej kritika postihuje napokon až paušalizujúco celú slovenskú spoločnosť: „Vzťah spoločnosti ku kultúre je skutočne neprajný, hodnotné umenie nemá ani finančné, ani spoločenské ocenenie.“ (s. 13)

Marta Žilková precízne mapuje stav mediálnej kultúry na Slovensku. Uvoľnenie hraníc medzi Západom a Východom vidí aj cez masmediálnu „prizmu“. Podľa nej sa nové faktory, pôsobiace zvonku, najviac prejavili v mediálnej oblasti. Ide o meškanie za európskymi trendmi (napr. reality show má boom na Slovensku s 15 – 20-ročným

meškaním), o pokračovanie krízy hodnotových kritérií, boj o príjemcu prostredníctvom ukazovateľa sledovanosti, preferovanie zábavných programov a súperenie o čo najvyšší zisk z vysielania. Široký analytický a kritický pohľad Žilkovej na stav mediálnej kultúry na Slovensku vyúsťuje do konštatovania, že komerčne orientovaná ponuka médií zasahuje subjekt mladého recipienta s nežiaducim dopadom na formovanie jeho hodnotových kritérií. V dôsledku toho sa mladá generácia eticky, esteticky a celkovo kultúrne prepadá. Východisko vidí autorka v zavedení mediálnej výchovy a vzdelávania, a to ako detí, tak i dospelých (rodičov). Akcentuje vyššiu potrebu odbornej reflexie mediálnej kultúry v odborných časopisoch.

Pre druhú kapitolu recenzovanej publikácie je charakteristická už autorsky „zúžená optika“, zameriava sa na dramatickú tvorbu pre deti a mládež. Marta Žilková dlhodobo spolupracuje s *Medzinárodným domom umenia pre deti Bibianou*, ktorý sa okrem iného venuje každoročnému hodnoteniu dramatickej tvorby. Ziskávať podklady pre tieto hodnotenia nie je jednoduchou záležitosťou. Práve na základe spolupráce s Bibianou a pravidelného bilancovania autorka dospela k analýzám, publikovaným v tejto časti práce. Poukazuje na to, že dramatická tvorba je pojem veľmi široký, zahŕňa divadelnú, televíznu tvorbu, bábkovú hru i film. A práve doterajšie odborné reflektovanie tejto produkcie na Slovensku bolo nedostatočné. Žilkovej práca tu zaplňa určité vákuum. Sledovanie dramatického žánru je však aj podľa nej problematiqué (z hľadiska fyzickej prítomnosti na konkrétnom predstavení na celom teritóriu Slovenska) a je tu aj problém interpretačný (spor o koncepciu medzi literárnou vedou a teatrológiou – hodnotiť len dramatický text alebo celkovo inscenáciu?).

Čo sa týka bábkového divadla na Slovensku, pozitívne je, že mu nechýba divák. Marta Žilková vyvodzuje po hodnotení konkrétnych predstavení detskej drámy

v slovenských bábkových divadlách a na základe svojich pozorovaní nasledovné: absentujú výraznejšie autorské osobnosti (uplatňuje sa viac kolektívne autorstvo), repertoár tvoria vo väčšej miere adaptované texty, chýbajú diela pre dospelých. Problém adaptácie a originality diela vidí ako problém autorstva.

Po divadle sa autorka venuje obrazu dramatickej tvorby pre deti a mládež v televízii. Kladie si otázku, čo ponúka televízna produkcia dnešnému dieťaťu. Okrem vážnej kritiky Slovenskej televízie, ktorej dramatické programy „sú iba nostalgickou spomienkou, akýmsi smutným zvyškom veľkolepého obdobia pravidelnej tvorby televíznych inscenácií rozprávok, televíznych hier a filmov pre deti“ (s. 52), Žilková poukazuje na to, že je to práve škola, ktorá vháňa detského príjemcu do osídien komerčného umenia, pretože v praxi fungujúce didaktické a kultúrne stereotypy už nevyhovujú nárokom a potrebám dnešných detí. Pritom komerčné umenie skrýva v sebe cieľavedomú prípravu príjemcu na budúcu spotrebu komerčnej kultúry: akčných filmov, thrillerov a iných žánrov zábavy. K čiastočne optimistickému konštatovaniu, že situácia nie je až taká tragická, privádza autorku hlavne rozhlasová dramatická tvorba, ale tiež regionálna práca s detským tvorcom, ktorá však (a zas trochu pesimizmu) pri dnešnom systéme financovania speje k zániku. Najväčším producentom súčasnej slovenskej drámy ostáva Slovenský rozhlas. Divadelná sféra trpí naďalej nedostatkom pôvodných slovenských textov, a teda aj inscenácií. Slovenská televízna tvorba prakticky zanikla.

Žilkovej axiologické posudzovanie mediálnej produkcie sa opiera o vlastný dlhodobý prieskum a reflexiu mediálnej tvorby na Slovensku. Opakovane akcentuje: „Stav súčasnej kultúry pre deti je odrazom nezáujmu spoločnosti o ňu.“ (s. 90) Divadelná, televízna, filmová tvorba sú pod tlakom výsledkov sledovanosti, čo demotivuje

tvorcov. O to viac sme vystavení ohrozeniu globalizovanou kultúrou.

Tretia časť monografie je venovaná širším súvislostiam globalizačných tendencií. Autorka hovorí aj o divadelnej nevzdelanosti, o vytrácaní umenia zo slovenských škôl (s čím súvisí duchovná bieda), venuje sa analýze postavenia umenia a estetiky v slovenskom vzdelávacom systéme a kultúry komunikácie, pre ktorej naplnenie niet vo vzdelávacej praxi na Slovensku pochopenia. Varuje pred zanedbávaním detského percipienta, ktorý už takmer nie je schopný samostatnej tvorivej činnosti, ale iba napodobuje mediálne vzory.

Najnovšia publikácia Marty Žilkovej rozhodne nie je iba kriticky skomentovaným výskumom slovenskej mediálnej tvorby. Je zdrojom mnohých cenných informácií o tom, čo sa na Slovensku v mapovanom období vytvorilo, kto to produkčne a autorsky zastrešoval, aké sú súčasné tendencie v médiách a kultúrnych inštitúciách, aké problémy má naša kultúra. Pre Slovensko nelichotivo odhaľuje spoločenskú ignoranciu umenia a v nadväznosti na to poukazuje na zanedbávanie pestovania kultúrnych, etických a estetických hodnôt a komunikačných schopností u detí a mládeže, z ktorých vyrastajú konzumenti duchom chudobnej komercie a ktorí preto pravdepodobne ani v budúcnosti nebudú už schopní prijímať hodnotné umenie.

Kniha o zaujatosti médií

Josef Musil

Bernard Goldberg: *Jak novináři manipulují*. Praha: Ideál, 2005. Originál vyd. Regnery Publishing, Washington D.C. v roce 2005 pod názvem „Bias“; český překlad Veronika Lásková.

Politická manipulace se v médiích nesporně vyskytuje a implikuje dvě otázky: Jak je

prováděna a proč? Jsou to otázky závažné, protože závažný je jev sám. Možnost manipulace při tvorbě veřejného mínění je jedním z největších rizik spojených s činností médií, ať už je charakter jejich působení označován jako moc, nebo jako vliv. Ovlivněné veřejné mínění totiž přinejmenším posouvá – a v demokracii volbami určuje – výkon moci. Znalost metod manipulace je ovšem poměrně omezená a je s podivem, že mnohdy i prosté triky často stačí k ovlivnění veřejnosti. Zlepšení této znalosti na straně publika je jedním z cílů mediální výchovy, a pokud se podaří, zmenší se příslušné riziko.

Příčiny mediálního zkreslování skutečnosti jsou českou veřejností zjednodušeně spatřovány v prodejnosti novinářů anebo v jejich touze po získání moci. Pracovníci médií oba tyto mechanismy uznávají pouze jako výjimky a diskuse o dalších možných příčinách se v českých médiích nekoná. Seznam postupů, jimiž média zkreslují politické – a samozřejmě i jiné – skutečnosti, je ovšem ve skutečnosti obsáhlý. Už samotná konstrukce mediální agendy (tedy výběr zpráv, vynucený omezeným prostorem a časem vyhrazeným pro zpravodajství) je vždy zkreslením komplexní skutečnosti; stejně tak je častým prohřeškem kontaminace zprávy (tj. popisu faktu) nedostatečně odlišeným hodnotícím komentářem (názorem na popisovaný fakt), stejně jako zkreslení vynecháním (stříhem výpovědi) nebo různou úpravou záběrů v televizi; v publicistice se často mění vyznění záběrů manipulací s barevným laděním, přidáním sugestivního hudebního podkreslení atd.

Kniha Bernarda Goldberga *Jak novináři manipulují* (v orig. *Bias*, vyd. v Regnery Publishing v r. 2005) zmiňuje jen několik z mnoha metod manipulace. V tomto smyslu tedy český název slibuje trochu více, než kniha přináší – čtenář nicméně v Goldbergově knize pozná postupy důvěrně známé i z našich médií. Patrně objevenější je Goldbergova odpověď na druhou otázku – proč se manipulace stále a všude vyskytují.

V českém názvu použitý pojem *manipulace* do značné míry zužuje pohled pouze na vědomé a dokonce v každém konkrétním případě cílevědomé a záměrné konání. Autor však nevolil originální název *Bias* náhodně. Tento obtížně přeložitelný termín je totiž nejčastěji používán jako technický termín pro situaci systematického vychýlení, odchylky od skutečnosti (např. chyba měřidla) a spíše přeneseně pak označuje předpojatost lidského názoru. Autor tedy volbou originálního názvu odkazuje k situaci, která přinejmenším v jednotlivých aktuálních kauzách nemusí být navozena vědomým záměrem, nýbrž spíše trvale posunutým postojem, který je dokonce obtížné poctivě rozeznat „zevnitř“, subjektivní sebereflexí. (Tím důležitější je mimochodem systematická kritická reflexe činnosti médií a tím cennější je sebereflexe, k níž ve své knize Bernard Goldberg dospěl.)

Autor pracoval dvacet osm let jako reportér významné televizní stanice CBS. V knize líčí, jak ho narůstající zkušenost z práce v televizi přivedla (téměř na konci novinářské kariéry!) k poznání, že novináři promítají do své práce vlastní postoje, aniž by si to uvědomovali. Nesetkávají se totiž ve svém prostředí s odlišným názorem – už proto, že jsou většinou absolventy stejných škol – a to je utvrzuje v přesvědčení, že jejich vidění světa je to jediné správné. Profesionální kontakt s veřejností pak realizují např. při reportážní práci tak, že si vybírají k publikaci události, respondenty a postoje, potvrzující jejich názor.

Nejprve to vypadá jako nereflektované, nezvládnuté vlastní přesvědčení, které se – proti pravidlům dobré novinářiny – projevuje ve výběru a formulaci zpráv. Leč postupně se vyjevuje, že jde ještě o něco jiného. Že jde o defekt, který novináři sdílejí (a často se úmyslně snaží sdílet) s politiky, manažéry, hierarchy a dalšími moc majícími lidmi: Je to představa vlastnictví jediné pravdy, spojená s nekritizovatelností vlastní

moci. V amerických redakcích není žádné rozsáhlé, dobře řízené levicové spiknutí. „Kdyby tomu tak bylo, byli bychom na tom všichni lépe. Protože takový problém se dá vyřešit. Taková věc by znamenala nehorázné zkreslování skutečnosti, které nemůže být a také by nebylo tolerováno. Ve skutečnosti je situace mnohem horší,“ píše Goldberg. (s. 50) V čem horší? V tom, že novináři sami si nejsou žádné neobjektivity vědomi, že žijí v hlubokém přesvědčení o své nestrannosti a o vyváženosti svých zpráv a publicistiky. Novináři prostě nejsou nutně průměrným vzorkem společnosti, nýbrž mohou tvořit – obdobně jako každá jiná profese – specifickou skupinu, která tihne ke společným hodnotám, jimiž pak vědomě či nevědomky poměřuje svět. Systematická odchylka popisu od reálného světa (což může být interpretace do češtiny bohužel jednoslovně přesně nepřeložitelného termínu *bias*) v tomto případě – na rozdíl od úmyslné manipulace – není záměrná, ale její následky pro vědomí veřejnosti jsou obdobné.

Poznatek o absenci pochybností o správnosti zaujímaného postoje u většiny pracovníků velkých médií – především televizí v USA – je patrně největším přínosem knihy a spolu s naznačením některých příčin (např. shodné vzdělání získané na stejných školách) je tím, co kniha přináší navíc oproti popisu toho, „jak média manipulují“. Patrně právě kvůli tomuto poznatku byla reakce bezprostředních novinářských kolegů autora tak tvrdě odmítavá. Když autor uveřejnil v roce 1996 první článek na toto téma (*Wall Street Journal* 13. 2. 1996, v knize přetištěný na s. 207), neuvedl v něm ani náznak kauzální analýzy, nýbrž jen několik příkladů manipulace. Přesto se rozpoutala bouře, jejíž líčení v knize zabírá možná zbytečně velký prostor, ale dobře ukazuje, jak neobvyklé bylo v televizní redakci zapochybování o zastávaném stanovisku. Nezávisle na subjektivních prožitcích poznání problému dále zrálo, jak ukazuje další přetištěný článek

(*Wall Street Journal* 24. 5. 2001). „Samozřejmě, že zpravodajství je liberálně zaujaté; všechny velké televizní stanice jsou levicově orientované,“ říká v knize šéfredaktor pořadu *Z očí do očí*, který vysílá televize CBS. (s. 33) Samozřejmost, s níž vedoucí pracovník velkého média přiznává, že není nestranný, může být pokládána za shrnutí sdělení knihy. V českém prostředí je k tomu ovšem užitečný komentář Petra Hájka v úvodu. Nejde jen o sémantický rozdíl mezi *liberálním* (v USA) a *levicovým* (v Evropě); tím méně jde o sociální konotace pojmu levice. Daleko přesněji vystihl Hájek používané pojmy tezí: „Levicová média ...mají utkvělou představu, definičně shodnou s politiky levicového zaměření, že svět je tu proto, aby ho měnili. K lepšímu, samozřejmě.“ (s. x). – Katastrofický význam levicovosti amerických médií je relativizován jediným faktem – že totiž přesto občas v USA vítězí konzervativci.

Knihy zmiňuje jen několik z mnoha metod zkreslování skutečnosti, ale perfektně (a vskutku novinářsky!) je vykládá na konkrétních kauzách. Popisuje např. důsledné uvádění politické příslušnosti jen u konzervativců, aby se navodil dojem, že mluvčí liberálního názoru je objektivní, respektovaný odborník, kdežto jeho protivník je pouhý stranický politik. Příkrašlování sympatického a dramatizace nesympatického jsou ilustrovány na problému bezdomovců: „Chcete-li mezi lidmi vyvolat sympatie pro bezdomovce, neukážete jim odpudivý vzorek. [...] Proč by se redaktor zaměřoval na jednoho z 50 % bezdomovců, kteří strávili nějaký čas ve vězení, když může stejně snadno najít někoho, kdo má čistý trestní rejstřík?“ (s. 55) Přitom ovšem podstatnou informaci je právě to zamlčené procento – čili kvantifikace, přesnost, fakta, nikoliv dojmy.

Výběr exemplárních kauz představuje zároveň sondu do nedávné americké historie a současnosti. Zahrnuje pozitivní diskriminaci (rasovou a genderovou), extrémní politické korektnosti, podrobně se věnuje problemati-

ce bezdomovců a strachu z AIDS. Ve všech případech je v centru zájmu mediální obraz a manipulace použita při jeho vytváření, ale pro českého čtenáře může být i faktografie sama docela zajímavá.

Bernard Goldberg není teoretik a mediální analytik. Je to novinář a píše příběh, nicméně příběh zajímavý a poučný. Nejde o zdokumentovanou vědeckou práci a dokonce ani o „chladný“ objektivní popis. Autor přesto při analýze konkrétní kauzy uvádí „tvrdá“ sociologická a politologická data, převzatá samozřejmě z příslušné odborné literatury, a s nimi srovnává mediální obraz téže kauzy; dosahuje tak značné přesvědčivosti své argumentace a vyvozených závěrů a zároveň ukazuje jednu z cest, jak pečlivým ověřování faktů eliminovat vlastní novinářskou předpojatost. Nabízí tak implicitně lék na nemoc, kterou v knize odhalil.

Knihy není ani hlubokou analýzou celého problému manipulace – ostatně se zabývá pouze manipulací, která je v jistém smyslu „bona fide“. Jedna souvislost problému však autorovi neunikla: popisuje (a dokládá daty) systematický a významný pokles sledovanosti televizních zpráv v USA od r. 1980 dodnes. To může být velmi důležité nejen pro budoucnost médií, jak dokládá změněná situace v prezidentských volbách: v obou posledních případech – na rozdíl od předchozích třech desetiletí – zvítězil kandidát, který prohrál poslední televizní debatu. Tento nesporně zajímavý fakt může sloužit jako podpora názoru Petra Hájka, že knihy je implicitně o soumraku médií. Diskusi na toto téma je však třeba doplnit poznáním, že právě v USA se vrací důvěra v novinové zpravodajství, takže může jít o soumrak médií jistého typu, postižených právě tím, co Goldberg popisuje.

Při četbě knihy vyvstává otázka, co z toho všeho a do jaké míry platí o situaci v českých zemích. Předně nelze opomenout, že autor se vyjadřuje hlavně o televizi; zřetelnou odlišnost od českých poměrů lze

nalézt už v tvrzení, že televize v USA přejímají většinu kauz a postojů k nim z tisku – samozřejmě „předpojatě“ vybraného. Naše mediální krajina vypadá zcela jinak, trajektorie našeho vývoje je podstatně odlišná, a pokud jsou přesto některé vývojové rysy shodné, je třeba ještě uvážit, že vývoj našich médií je přece jen ještě opožděný za USA. Prostý přenos závěrů knihy do našich poměrů je navíc ztížen mimo jiné právě tím, že nejde o odborně dobře specifikovanou analýzu. Autor referuje o tom, co viděl a prožil. Činí tak polemickým stylem, což je v USA často eufemismus pro šířavou ironii. Ostatně právě evidentní citové zaujetí, typické pro americké televizní zpravodajství a publicistiku (o komentářích nemluvě), je formálním výrazem toho, o čem autor mluví; a není náhodou, že *BBC Producers' Guidelines* upřesňují požadavek nestrannosti (impartiality) speciálně ve zpravodajství pojmem ‚nevášnivě‘ (dispassionate). S popisovanými jevy se nicméně divák našich televizí setká často. Pokud jde o jejich příčiny a mechanismy, je základním poznatkem právě absence české diskuse. V USA takovou diskusi Goldbergova kniha vyvolala; u nás, zdá se, je ochota k ní daleko menší.

Knihy má mnohé další typické rysy, jimiž se publicistika odlišuje od odborné práce. Kritik je může shrnout vyjádřením, že autor občas hřeší právě chybou, kterou kritizuje. Přesto lze knihu plně doporučit – zejména novinářům. Předpokladem užitečné četby je však schopnost sebereflexe – řekněme snad přímo ochota k sebereflexi (neboť zajisté nejde o intelektuální schopnost).

Knihy by měla povinně být přinejmenším v knihovnách mediálních manažérů a pracovníků v oblasti autoregulace médií. Bude tam i dobře vypadat – a to nejen díky sličné a pečlivé výpravě českého vydání.

Na samý závěr už jen pochvalnou poznámku k práci překladatelky Veroniky Láskové – lze totiž s potěšením konstatovat, že překlad (ne zrovna snadný, jak ví každý,

kdo zná záludnosti americké žurnalistické angličtiny) je přesný a čtivý.