

2007
Piotr Sztompka

Vizuální sociologie

Fotografie jako výzkumná metoda

SOCIOLOGICKÉ NAKLADATELSTVÍ

Praha 2007 (2005)

OBSAH

Úvod	7
Kapitola 1	
Vizuálnost světa a vizuální představitost	11
Vizuální představy	11
Vizuální projevy	17
Vizuální představitost	21
Kapitola 2	
Sociologie ve fotografii a fotografie v sociologii	25
Sociálně orientovaná fotografie	25
K sociologické fotografii	29
Kapitola 3	
Společnost v objektivu	35
Vizuální fakty sociologie	36
Jednotlivci	38
Činnosti	39
Sociální interakce	40
Kolektivity a kolektivní činnosti	42
Kultura	43
Sociální prostředí	44
Kapitola 4	
Fotografie jako doplněk jiných sociologických metod	49
Kritický realismus	49
Pozorování	52
Obsahová analýza	60
Metoda osobních dokumentů	64
Rozhovor s interpretací fotografií	68
Funkce fotografie v sociologických zkoumáních	73
Kapitola 5	
Fotografický obraz jako předmět interpretace	79
Hermeneutická analýza	80
Sémiologická interpretace	84

Strukturalistická interpretace	89
Diskurzivní interpretace	94

Kapitola 6

Teoretické inspirace vizuální sociologie	101
Fotografie a sociologická teorie	101
Sociální fenomenologie	106
Etnometodologie	112
Dramaturgická teorie	117
Závěr	125
Dodatek: Trénink vizuální představivosti	127
Interpretace nalezených fotografií	128
Aktivní fotografování	132
A) Fotografické série	132
B) Malé fotografické projekty	133
C) Rozvinuté fotografické projekty	135
D) Pokročilý fotografický projekt	136
Literatura	139
Seznam ilustrací	155
Jmenný rejstřík	161
Věcný rejstřík	165
Obrazová příloha	169

ÚVOD

Vizuální, vlastněma očima pozorovatelné aspekty sociálního světa jsou předmětem rostoucího zájmu sociálních věd. Do výzkumu této oblasti se pouštějí různé vědecké disciplíny. Kde se mezi nimi nachází vizuální sociologie, a zejména ta její část, na kterou odkazuje podtitul: fotografie jako výzkumná metoda?

V pojetí, které předkládá tato kniha, je oblast vizuální sociologie na jedné straně užší a na druhé straně zase širší než obvyklé analýzy tohoto typu. Je užší než mezioborový výzkum tzv. vizuální kultury (viz Mirzoeff 1999; Barnard 2001; Sturken, Cartwright 2001), a to jak pokud jde o rozsah, tak vzhledem k přijaté perspektivě. Zkoumání vizuální kultury pokládá za svůj předmět všechny formy obrazových představ realizovaných v lidské kultuře: v malířství, grafice, sochařství, fotografii, reklamě, filmu, videu, počítačových hrách, internetu apod. V této knize se budeme zabývat jen jednou z těchto forem – fotografií –, a to z pohledu jen jednoho oboru – sociologie. To znamená, že ve fotografii budeme hledat odrazy různých stránek života společnosti.

Analýza, kterou zde provedeme, však bude zároveň širší než v typických koncepcích vizuální kultury. A to rovněž v dvojím smyslu rozsahu a perspektivy. Za prvé, bude nás zajímat nejen sféra vizuálních představ, tedy záměrně tvořených obrazů (např. v oblasti umění, reklamy, masmédií), ale také všechno to, co je v sociálním životě bezprostředně pozorovatelné a vizuálně se projevující, neboli – jak to nazývá Marcus Banks (viz 1998: 11) – „viditelné kulturní formy“ vznikající bez nějakého tvůrčího úmyslu. Například tedy nejen vzhled kovboje na reklamním billboardu značky Marlboro – záměrně stylizovaném ve stylu slavné reklamní řady „Marlboro Man“, propagující cigarety prostřednictvím asociace s romantikou Divokého západu a stereotypem tvrdého chlapa –, ale také oblečení lidí procházejících po ulici, fasády okolních budov nebo barva projíždějících aut. Vizuální představy a vizuální projevy tvoří dohromady vizuální univerzum společnosti (jinak řečeno: sociální ikonosféru) a právě ono představuje předmět vizuální sociologie. Předmětem tedy bude nejen to, co je vyfotografováno (fotografický obraz či varianta vizuálních představ), ale také to, co je fotografovatelné (ty z vnějšku viditelné aspekty sociálního života, které může zachytit objektiv fotografického aparátu, tedy všechny vizuální projevy společnosti). Podobně pojímají vizuální univerzum současní teoretikové kultury: „Vizuálnost se týká toho, jak

vidíme všední předměty a lidi, tedy nejen těch věcí, které pokládáme za vizuální texty," říkají Sturkenová a Cartwrightová (2001: 370). Takto širokou oblast vymezují vizuálnímu zkoumání (*visual studies*) také Emmison a Smith (2000: ix): „Vizuální zkoumání už není jen zkoumáním obrazů, ale toho, co je viděné a pozorovatelné.“

Za druhé, v perspektivě vizuální sociologie představuje fotografický obraz nejen svébytný předmět poznání, ale také prostředek poznání něčeho jiného, totiž života společnosti. Sociologické vědění tu má obohatit na jedné straně analýza a interpretace nalezených, už existujících fotografií, vytěžující to, co vypovídají o společnosti, na straně druhé aktivní fotografování, záměrné vytváření nových fotografií podřízené sociologickým otázkám. Na pochybnost, „zda vizuální badatelé musejí sami vytvářet obrazy, které následně podrobí analýze, nebo zda se mají spokojit s analýzou velkého množství obrazů již hotových“ (Emmison, Smith 2000: 2), odpovídáme – jedno i druhé. Jon Wagner má pravdu, když tvrdí, že „prohlížení fotografií může být činností stejně tvůrčí jako jejich pořizování“ (*Images of Information* 1979: 151). Intenzivní styk s nabízejícím se fotografickým materiálem – například s novinářskou či reportážní fotografií nebo s fotografickým esejem – prohlubuje citlivost k určitým aspektům sociálního světa, které se pak mohou stát předmětem samostatného fotografování. „Proces dobývání informací obsažených ve fotografiích je nejlepší přípravou k samotnému fotografování, která zajišťuje, aby pozdější fotografické záznamy měly pro výzkum optimální obsah“ (J. Collier, v týž 1979: 164). Hlavním tématem knihy je tedy využití analýzy už existujících fotografií i samostatného fotografování jako výzkumných metod doplňujících tradiční arzenál metod sociologie. „Dobré sociologické oko“ je podle našeho mínění pro sociologa nepostradatelná schopnost.

Vizuální sociologie je disciplína velmi mladá, ještě zdaleka není konstituovaná a je „vnímána jako izolovaná, soběstačná a poněkud excentrická specializace“ (Emmison, Smith 2000: ix). Možná je to tím, že sociologie hlavního proudu je podobně jako jiné vědy „uzavřena v Gutenbergově galaxii: nejdůležitější jsou slova a čísla, vizuální obrazy jsou něčím podezřelým“ (*Theory and Practice of Visual Sociology* 1986: 68). To je vážné badatelské omezení, zvláště když uvážíme, jak velkou roli má zrak v našem každodenním životě. „Vidění, tedy něco, co je evidentně ústředním aspektem našeho způsobu bytí, je jen okrajovým předmětem zájmu při zkoumání našeho sociálního řádu. (...) Zdá se, že sociální věda je vůči vizuálním jevům opravdu slepá“ (*Images of Information* 1979: 13). Dokonce i pokud se uznával určitý přínos fotografie pro sociologii, dlouho se její role spatřovala jen v zachycení společenských jevů (a zvláště materiálních projevů společnosti či tzv. materiální kultury) nebo

v prosté ilustraci verbálních textů, která má didaktickou hodnotu, ale nepřináší nové vědecké obsahy. Především tímto způsobem využívali fotografii sociální antropologové a etnografové. Teprve nedávno se přišlo na to, že fotografie může sloužit hlubším poznávacím cílům, „nejen jako způsob zápisu dat či metoda ilustrace textů, ale jako médium, jehož prostřednictvím je možné dosáhnout nového vědění nebo kritické perspektivy“ (Pink 2001: 11). K intelektuální emancipaci vizuální sociologie od dříve rozvíjené vizuální antropologie či vizuální etnografie (viz Collier, Collier 1986; Pink 2001) došlo až v sedmdesátých letech 20. století a první projevy institucionalizace v sociologickém prostředí se vyskytly až v letech osmdesátých. Od poloviny sedmdesátých let jsou na amerických univerzitách nabízeny první kurzy vizuální sociologie; první didaktické zkušenosti byly uvedeny v knize redigované Jonem Wagnerem *Images of Information. Still Photography in the Social Sciences* (1979). První přehled výzkumných projektů provedených v rámci nové disciplíny shrnul Howard Becker ve svazku *Exploring Society Photographically* (1981). Roku 1981 vzniká Mezinárodní společnost vizuální sociologie (International Visual Sociology Association) a v roce 1986 začíná vycházet časopis *Visual Sociology*. Prvním sociologickým slovníkem, který obsahuje heslo „vizuální sociologie“, je oxfordský *Dictionary of Sociology and Social Sciences* z roku 1994 (polské vyd. *Słownik socjologii i nauk społecznych* 2004). Je zajímavé, že v monumentální 24dílné *International Encyclopedia of the Social and Behavioral Sciences* (v redakci Neila Smelsera a Paula Baltese) z roku 2001 najdeme jen heslo „vizuální antropologie“, kdežto heslo „vizuální sociologie“ tam vůbec není. Rovněž první příručka vizuálních metod v sociálních vědách má název *Visual Anthropology*, i když obsahuje také mnoho pokynů užitečných pro sociology (viz Collier, Collier 1986). Jedna z prvních teoretických konferencí věnovaných roli obrazů v sociálních vědách, která proběhla v Amsterdamu v roce 1989, měla rovněž jako téma „vizuální antropologii“ (viz *Eyes Across the Water* 1989). Jak je zřejmé, vizuální sociologie jako samostatná disciplína ještě nezískala plnou legitimitu. V důsledku toho představují vizuální sociologové neustále marginalizovanou menšinu, uzavřenou ve svébytném profesním ghettu.

V Polsku sociologové poznávací potenciál fotografie dlouho přehlíželi, naopak tomu umělečtí i novinářští fotografové projevují od počátku osmdesátých let zájem o sociologii. Mám na mysli záměrný, explicitní zájem o sociologii, neboť sociální tematika byla samozřejmě v polské fotografii implicitně obsažena daleko dříve. Avšak teprve v roce 1981 se na stránkách fotografických časopisů začínají objevovat diskuse na téma role fotografie v dílně sociologa (viz Ziemilski 1981) nebo významu fotografie jako „zrcadla sociálního

života“ (*Fotografia* 1981, č. 2, str. 8–24). Roku 1980 se v městě Bielsko-Biala uskutečňuje první „Celostátní výstava sociologické fotografie“. V téže době Zofia Rydetová (viz 1997) publikuje dnes už klasický fotografický projekt pod názvem *Zapis socjologiczny*, v němž ukazuje snímky představitelů různých prostředí a sociálních tříd na pozadí charakteristických obytných prostorů. Muselo uplynout ještě více než dvacet let, než se na Jagellonské univerzitě rozběhly první kursy vizuální sociologie a na Celostátním sociologickém sjezdu v Poznani v září 2004 poprvé zasedala zvláštní sekce věnovaná vizuální sociologii.

Protože máme co do činění s disciplínou *in statu nascendi*, její obsah a problémovou perspektivu, které jsou nastíněny v této knize, musíme brát nikoli jako definitivní kodifikaci, ale jen jako návrhy autora. Na příručku shrnující kánon vizuální sociologie je určité ještě brzy. Velmi rychlý rozvoj této disciplíny, který provází rostoucí zájem studentů i badatelů, však opravňuje pokus o uspořádání – i kdyby jen úvodní a dočasné – toho, co se v této oblasti odehrálo a odehrává. Stejně omezenou povahu mají i ilustrační materiály uvedené v knize. Autor se již léta zabývá amatérsky fotografií a profesionálně sociologií. Jeho vlastní snímky – a jen takové jsou v knize uvedeny – představují pouze jeden z možných směrů vizuální sociologie, totiž fotografickou ilustraci sociologických pojmů a idejí. Příklady jiných směrů, často bohatších sociologickými obsahy, jako jsou například ucelené a v dlouhém časovém období realizované fotografické cykly nebo mezikulturní srovnávací projekty, si bude čtenář s využitím podnětů obsažených v textu nebo v bibliografii muset vyhledat sám.

Kapitola 1

VIZUÁLNOST SVĚTA A VIZUÁLNÍ PŘEDSTAVIVOST

Sociální svět je mimořádně nasycen vizuálními obsahy. To zdůrazňuje řada autorů z okruhu zkoumání vizuální kultury. Malcolm Barnard (2001: 4) tvrdí: „To, co je vizuální, se stalo v lidském životě důležitou zkušeností. Jsme stále více pod vlivem vizuálních materiálů a stále více jsme na nich závislí.“ Totéž se domnívá Nicolas Mirzoeff (1999: 7): „Dá se mluvit o ústředním významu vizuálních pocitů v každodenním životě.“ Jinými slovy, náš svět je stále více podívanou, představením. Projevuje se to dvojnásobným způsobem. Především je prostředí našeho sociálního života přeplněno obrazy (vizuálními představami) nejrůznějšího druhu. A za druhé, pozorovatelné aspekty (vizuální projevy) okolního světa jsou výraznější, rozmanitější a bohatší než kdykoli dříve. Jinak řečeno, zvyšuje se obrazovost našeho prostředí. Rozeberme tyto dvě věci postupně.

Vizuální představy

Mnoho autorů vidí v moderní, a zvláště v postmoderní společnosti svérázný „obrazový zvrat“: „Naše kultura je v rostoucí míře kulturou vizuální. V průběhu posledních dvou století byla západní kultura místo ústních či textových sdělení ovládnuta vizuálními médii. (...) Žijeme v kultuře, která je ve stále větší míře proniknuta vizuálními obrazy s různými cíli a zamýšlenými účinky“ (Sturken, Cartwright 2001: 1, 10). Susan Sontagová (2002: 137) uvádí „široce přijímanou diagnózu, že společnost se stává ‚moderní‘, když jednou z jejích hlavních činností je vytváření a konzumace obrazů“. Vyplývá to z určitých funkčních imperativů kapitalistické společnosti: „Kapitalistická společnost vyžaduje kulturu založenou na obraze. (...) Fotoaparát popisuje skutečnost dvěma způsoby, které jsou podstatné pro fungování vyspělé průmyslové společnosti – jako podívanou (pro masy) a jako předmět pozorování (pro ty, kdo vládnou)“ (táž 2002: 159).

Hovoří se dokonce o třech po sobě jdoucích historických epochách, odlišujících se převládajícím rysem kultury: epoše orální, verbální a vizuální. V první dominuje v lidské komunikaci ústní sdělení prostřednictvím mluveného slova. Lidé se dorozumívají v rozhovoru. To výrazně omezuje okruh

partnerů, neboť se vyžaduje jejich prostorová spolupřítomnost a sdělení se provádí „tváří v tvář“. V druhé epoše dovoluje vynález písma zaznamenávat zkušenosti, pozorování a informace a dělit se o ně s daleko širší skupinou. Padá podmínka spolupřítomnosti, písmo se dostává k lidem prostorově vzdáleným. Co více, překonává ohraničení časem a dovoluje předávat zkušenosti, pozorování a informace dalším generacím. V epoše písma představuje zlomový okamžik vynález knihtisku, kdy text může být libovolně rozmnožován a pronikat k neomezenému počtu odběratelů. Písmo a tisk jsou neobyčejně důležitými faktory vzniku moderní společnosti, a zejména té její vlastnosti, která se charakterizuje jako masovost kultury. Nakonec v epoše vizuální získává v mezilidské komunikaci velký význam obraz. Obrazy přenášejí informace, poznatky, emoce, estetické zkušenosti, hodnoty. Stávají se předmětem vědomého dešifrování, ale působí také na podvědomí. Je možné je číst jako text, analyticky a po částech, postupně, způsobem, který Roland Barthes (2005: 31n.) charakterizoval jako *studium*. Ale útočí na diváka také synteticky, skrze celostní sdělení svého ústředního, nápadného obsahu, který Barthes nazývá *punctum*. K tomuto rozlišení se vrátíme později.

Také v obrazové epoše nastaly zlomové okamžiky. První byl vynález fotografie (přesněji: fotografického negativu), která dovolila rozmnožování obrazu v mnoha exemplářích a ohromnou měrou zvětšila sféru odbytu. Druhým byl vynález xerografické kopírky ještě dále usnadňující proces rozmnožování. Ale skutečnou revoluci přinesl vynález elektronické registrace, kopírování a přenosu obrazu – nejprve televize, pak počítače a internetu. V šíření obrazů mizí veškeré hranice času a prostoru. Oblast jejich příjmu se stává naprosto neohraničená.

Přestože nepochybně žijeme ještě v epoše ovládané písmem a tiskem, v oné „Gutenbergově galaxii“, stále výrazněji vystupují obrysy nové vizuální civilizace. Mezi mnoha symptomy této nové civilizace lze poukázat zejména na obrovskou roli televize a videa v každodenním životě. Stále větší roli v práci i v obydlí hraje internet. Typická je i renesance filmu. Vedle toho je možné zmínit všeobecnou a dotěrnou přítomnost vizuální reklamy, plakátu, vývěsního štítu, bilbordů. Procházíme kolem bohatě upravených obchodních výkladů a pouličních pozoruhodností. Míjíme agresivní graffiti na zdech a vagonách metra. Čteme ilustrované časopisy, prohlížíme komiksy, díváme se na obrázky na internetu, posíláme obrázkové *messages* (MMS) mobilními telefony, hrajeme počítačové hry. Při poslechu hudby pro mládež sledujeme videoklipy nebo velká estrádní představení naplněná vizuálními formami a bohatá na spektakulární scénografii. Někdy zajdeme na módní přehlídku, do opery a do divadla. Stále častěji do kina. Navštěvujeme „tematické parky“

na způsob Disneylandu a procházíme se po umělých, stylizovaných „ulicích“ supermarketů. Mnoho oblastí našeho života je normativně regulováno obrazem. Místo informačních nápisů se objevují ikonogramy. Obrázkové záznaky a příkazy organizují dopravní ruch. Kresby navádějí pasažéry na letištích a nádražích, turisty v ulicích měst.

Tak se percepce vnějšího světa stává stále více zprostředkovaná obrazy. Obraz konstruuje, artikuluje naše vnímání světa. Vizuální citlivost zastupuje, či alespoň doplňuje citlivost k textu. Masový výskyt obrazů v našem prostředí způsobuje, že se díváme prizmatem obrazových stereotypů. Jak říká jedna polská badatelka v této problematice, v sociální komunikaci v naší době „převládla sdělení založená na technikách registrace a zachycující audiovizuální aspekty a rozměry světa a chování lidí. Tento nový typ komunikace mění a upevňuje způsoby, jimiž si člověk něco představuje, jeho vztahy s jinými, se světem věcí a světem přírody; spojuje vizuální a zvukové rozměry, verbální a neverbální aspekty. Svěbytně reintegruje antropologickou situaci, podřizuje sémiotizaci dříve neviditelné oblasti a dává jim důležitost“ (*Od fotografii do rzeczywistości wirtualnej* 1997: 13).

V krajním případě zastupuje obraz skutečnost, zdá se nám reálnější než svět, který představuje. Jak poznamenává Susan Sontagová (2002: 150): „Lidé získávají prostřednictvím fotografie o světě (o umění, katastrofách i přírodních krásách) řadu poznatků a obvykle jsou zklamaní, překvapení a nevrzrušení, když pak vidí skutečnost. (...) Často nás něco více rozruší na fotografii, než když to skutečně prožijeme.“ Autorka cituje slova velkého spisovatele Emila Zoly, který fascinován fotografií prý na přelomu století řekl: „Nemůžete tvrdit, že jste něco skutečně viděli, pokud jste to nevyfotografovali“ (2002: 82). Jakoby ozvěnou těchto slov je vyznání slavného fotografa Richarda Avedona: „A fotografie pro mě mají realnost, jakou lidé nemají. Poznávám je prostřednictvím fotografií“ (cit. ze Sontagová 2002: 165).

Všudypřítomnost obrazu má vliv také na tradičně verbální oblasti tvořivosti. „Dokonce i bašty tištěného slova, noviny, naprosto podlely obrázkům, a koncem 20. století barevným obrázkům, aby přitáhly čtenáře a zdůraznily význam vyprávěných příběhů“ (Sturken, Cartwright 2001: 1). Objevuje se navíc nová estetická forma a styl. Nový okénkovaný *design* ilustrovaných časopisů (od *Gale* po *Przekroj*, od *Sukcesu* po *Polityku*) je odrazem internetu a grafické konvence „Windows“ či dřívějšího „Apple Macintosh“. Obrazovost proniká také do hudební tvorby, zejména v oblasti populární či rockové hudby pro mládež. Koncert se mění v monumentální divadlo s hrou světél, dekorace, dýmu, oblečení a účesů. Hudební nahrávku doprovází ilustrační *collage*, videoklip, jehož význam je bezmála stejný jako význam zvukové vrstvy.

Vědecká konvence vyžaduje, aby se do tohoto světa obrazů zavedl určitý řád. Prvním podstatným kritériem je technika jejich vytváření. Lze tu rozlišit různé kategorie: malířství a grafiku, sochařství, filmový obraz, klasickou fotografii, elektronický či digitální obraz (včetně digitální fotografie), scénografii a divadlo. Velmi důležitý je fakt, že všechny tyto techniky, i když v různé míře, umožňují mnohonásobnou reprodukci. Upozornil na to už v roce 1936 Walter Benjamin v klasickém eseji „Umělecké dílo ve věku své technické reprodukovatelnosti“ (1979 [1936]), přičemž měl na mysli jak roli tisku, tak klasické fotografie. Tato věc je ještě zřejmější v případě okamžité a neohraničené reprodukce elektronické. Reprodukce nejen zvyšuje kvantitativní nasycení sociálního světa obrazy, ale mění kvalitativní charakteristiku obrazu vzhledem k jejich autentičnosti a jedinečnému autorskému vkladu, smazává rozdíly mezi originálem a kopií, a někdy činí toto rozlišení naprosto bezpředmětným (například co je originál a co kopie v digitální fotografii?).

Druhým typologickým kritériem je lokalizace obrazu, místo jeho prezentace. Velmi často je to nejobecněji dostupný mediální prostor: televize, noviny, internet. Často je to otevřený veřejný prostor: ulice či náměstí města, městský park, dálnice či silnice. Jindy je to prostor sice ještě veřejný, ale exkluzivnější: muzeum, galerie, výstava, svatyně, kostel, pódium, scéna, kino, kancelář, vnitřek továrny. Nakonec je tu prostor soukromý: obydlí, dům, zahrada. Umístění rozhoduje nejen o dostupnosti obrazu, a tím o všeobecnosti jeho odbytu, ale také o povaze jeho recepce. Gillian Roseová (viz 2001: 95) píše o různých „režimech odbytu“. Tentýž obraz umístěný v muzeu získává jiný význam a má jinou hodnotu, než když je odložený na půdě. Pouliční představení polykačů ohně je něco jiného než představení v divadle. Bilbord propaguje jinak než televizní spot.

Třetí kritérium se týká funkce, kterou obraz plní. Mnoho obrazů realizuje uměleckou funkci – expresivní a estetickou. Jiné plní informační či dokumentační funkci. A ještě jiné mají funkce komerční, reklamní, přesvědčovací či propagandistické. Tyto funkce se samozřejmě navzájem nevyklučují a mohou se vyskytovat v různých kombinacích. Realistické holandské malířství v sobě obsahuje krásu i informace a bohaté poznatky o každodenním životě v minulých stoletích. Obrazy Breughela by mohly ilustrovat příručku historické sociologie. Goyův cyklus „Hrůzy války“ vyvolává nejen estetický šok, ale představuje svébytný protiválečný manifest.

Mezi obrazy, které zprostředkovávají náš přístup k reálnému světu, hraje velkou roli fotografie. Ve všedním životě jsme obklopeni fotografickými obrazy. „Stejně jako kdokoli jiný vidím dnes fotografické snímky všude,“ píše Roland Barthes (2005: 22, 109). „Přicházejí ke mně z celého světa, aniž bych

si to přál (...) v naší společnosti (...) Fotografie svou tyranii likviduje jiné obrazy.“ Fotografii lze lehce rozeznat od jiných obrazů vzhledem k technickému kritériu – jako klasická nebo digitální fotografie. V jednom i v druhém případě spočívá v odrazu skutečnosti prostřednictvím záznamu světelných impulsů na pásku filmu citlivém na světlo nebo na elektronické matrici. Naproti tomu vzhledem k ostatním uvedeným kritériím obecně splňuje několik z nich současně. Může být umístěna na fotografické výstavě, na pouličním plakátu, na billboardu při silnici, na časopisecké obálce, na stěně ložnice, na přiborníku v jídelně. Může také plnit různé funkce. Odrůda fotografie, která nás bezprostředně zajímá – sociologická fotografie –, má především plnit poznávací funkce: informačně-dokumentační, heuristické, do určité míry explanační – to ale neznamená, že by nemohla rovněž uspokojovat esteticky a mít umělecké hodnoty nebo plnit úkoly společensko-propagandistické či politické. Ty fotografie, které získaly hodnotu svěbytných ikon naší epochy, jež nosíme v živé kolektivní paměti, z větší části tyto tři funkce slučují. Snímek čínského studenta stojícího přímo proti přijíždějícím tankům na náměstí Tien-an-men je úsporností výrazu, jednoduchostí kompozice a čistotou formy dílem uměleckým. Podává také informaci o dramatické události nedávné historie. Ale především nese sdělení o důstojnosti a síle jednotlivce vůči násilí. Fotografie nahých vietnamských dětí hnaných po ulici americkými *marines* má styl obrazů Bosche. Ale především přináší informaci o hanebné události, která se stala v americké armádě předmětem vyšetřování a následných rozsudků, a představuje křičící svědectví o brutalitě války. Snímek tanků na náměstí před kinem „Moskva“ ve Varšavě je zprávou o výjimečném stavu v roce 1981, využívá uměleckou techniku paradoxu a vyjadřuje všeobecný politický stereotyp. Vlajka Evropské unie v okénku ubohého, oprýskaného slezského domku, z něhož se vyklání radostně se usmívající žena, je obrázkem civilizační zaostalosti a úpadku regionu, ale zároveň zkratkovitým shrnutím našich nadějí, evropských aspirací a nepochybně dlouhého období dohánění Evropy.

Bohatství obrazů v naší každodenní zkušenosti vede k utváření nových forem vnímavosti a citlivosti, k nové „skladbě“ myšlení a pojmání světa. Nastává „nápór vizuální informace a náruživá spotřeba obrazů“ (Magala 2000: 14). Lidé podléhají „extázi komunikace“ (viz Baudrillard 1988) a stávají se pasivním plátnem pro chaos zrakových dojmů. Lze vyslovit hypotézu, že příchod vizuální epochy se projevuje i v tom, jak současná senzibilita a způsob vnímání přecházejí od verbálního (písemného) k obrazovému, vizuálnímu. V nových formách a nových projevech nastává návrat k určitým rysům primitivních, předliterárních společenství. To je *novum* zejména v okruhu západní

civilizace, která se zformovala na základě čistě symbolického písma, čísel, číslování, lineární geometrie, dvouhodnotové logiky. Za přirozenější lze pokládat tuto tendenci v okruhu civilizace Orientu, v níž od pradávna převládá obrazová, prostorová a grafická představivost, projevující se například v ikonografickém písmu, v prostorové struktuře měst apod. (Když jsem jel na konferenci do Tokia, dostal jsem od organizátorů prostorový náčrtek čtvrti, kde stál hotel, a právě ten jsem měl dát místo obvyklé adresy taxikáři na letišti.) Jak dokládají kulturní antropologové, primitivní, předmoderní společnosti přikládají rovněž velkou váhu vizuální komunikaci v rituálu, v bohaté sakrální symbolice, v totemismu, ale také v ornamentaci těla a v jednoduchých formách umění.

Na změnu způsobu vnímání světa důrazně upozorňují postmodernistické směry. „Většina teorií postmodernismu se shoduje v tom, že charakteristickým rysem této epochy je dominance obrazu“ (Mirzoeff 1999: 9). Jak tvrdí Scott Lash (viz 1988), kulturní logika postmodernismu znamená vytlačování textu obrazem, který zaujímá místo ústřední kulturní formy. Podle Jeana Baudrillarda (viz 1994) se v historii dají odlišit epocha předmoderní, kdy převládaly symbolické obsahy, epocha moderní, kdy převládala materiální produkce, a epocha postmoderní, v níž dominují znaky, simulace (*simulakra*), iluze. Postmoderní obrat otevírá dobu, v níž „společenská reprodukce“ (přetváření informací, komunikace, výroba poznatků) nahrazuje produkci předmětů. Vcházíme do světa „hyperreality“, v němž obraz, představení, vize, hra znaků vytlačují reálné zkušenosti a prožitky. Na rozdíl od představ („reprezentací“), které se vztahují k něčemu reálnému, *simulakra* mají smysl sama v sobě bez vztahu k čemukoliv za nimi. Řečeno jazykem sémiologie, jsou čistou konotací zbavenou denotace. „Jestli dnes obrazy lidi tak velmi fascinují, není to proto, že představují místa, kde se vytvářejí významy, a že něco reprezentují – to by nebylo nic nového –, ale spíše proto, že představují místa, kde se významy a reprezentace ztrácejí, místa, která nás vtahují, aniž nám dovolují výměnou nějaký soud na téma skutečnosti“ (týž 1988: 29). Simulace je novým způsobem vztahování se ke skutečnosti, či spíše ignorování skutečnosti, který vytlačuje reprezentaci, zrcadlení skutečnosti. Hyperrealita zastiňuje skutečnost. Mediální, virtuální simulace skutečnosti (televize, počítačové hry, pornografie) se pro lidi stávají skutečnější než skutečnost. Roland Barthes (2005: 110) vzpomíná: „Kdosi, kdo se díval na hosty v kavárně, ke mně pronesl velice přesnou poznámku: ‚Podívejte, jak jsou šedí; obrazy jsou dneska živější než lidé.‘“ Fascinace znaky smazává vjem toho, co označují; skutečnost zaniká ve světě fantazie. Svět se stává jediným velkým povrchním divadlem. Kvintescencí této tendence je pro Umberta Eca (1998: 60) Disneyland: „Radost spo-

jená s napodobováním – o tom věděli už ve starověku – je jednou z nejhluběji zakořeněných v lidské duši, zde však máme rozkoš nejen ze znamenité imitace, ale také z přesvědčení, že byla dovedena k dokonalosti, a že proto bude skutečnost vedle ní vždy něčím horším.“

Vizuální projevy

Badatelé v oblasti vizuální kultury se obecně omezují na konstatování o nasycenosti společenského prostředí obrazy (vizuálními představami, ikonografií), včetně obrazů fotografických, a tyto obrazy pak podrobují analýze a interpretaci. Avšak ve vizuálním univerzu (ikonosféře) současného světa jsou zahrnuty nejen hotové, záměrně vytvořené obrazy, ale i všechno to, co může podléhat zrakové interpretaci, co teprve může být zobrazeno, zachyceno ve chvilkovém zrakovém obrazu nebo přetvořeno v trvalý obraz, například s pomocí fotografického aparátu. Vizuální sociologii budou zajímat všechny vizuální projevy sociálního života, všechno to, co je možno na vlastní oči spatřit k problematice společnosti. A protože to lze spatřit, lze to i fotografovat, použít to prodloužení oka, tu zvláštní protézu, kterou je objektiv. V této knize přijímáme širší definici vizuálnosti, postihující zároveň vizuální představy i vizuální projevy, stejně jako například australské teoretické kultury: „Výzkum vizuálnosti není jen analýza obrazů, ale spíše analýza toho, co je viditelné a pozorovatelné. (...) Vizuální údaje obsahují potenciálně všechny předměty, osoby, místa, jevy, události, které jsou pozorovatelné pro lidské oko“ (Emmison, Smith 2000: ix, 4).

Ve vztahu k těmto vizuálním projevům (a nejen vizuálním představám) lze rovněž zformulovat historickou tezi o jejich rostoucím bohatství podle míry rozvoje moderní a postmoderní společnosti. „Budování západního světa ve dvacátém století, které představuje specifický předmět sociologie a zároveň sociologii zrodilo, mělo výrazný vizuální aspekt“ (Chaplin 1994: 198). Dnes, jak tvrdí Emmison a Smith (2000: viii), „žijeme ve společnosti zmasovělé obraznosti“.

Pramenem rostoucího vizuálního rozrůznění, nasycení a obohacení „kulturní krajiny“, ikonosféry, jsou určité procesy charakteristické pro moderní společnost. Prvním je daleko rychlejší a intenzivnější civilizační a technický rozvoj než v minulosti, tedy růst světa předmětů, objektů a zařízení vytvořených člověkem. Jinak řečeno, té sféry skutečnosti, která je lidským produktem a která by neexistovala bez aktivity druhu *homo sapiens*. Tyto předměty, objekty a zařízení mají svůj tvar, formu a barvu, které jsou stále rozmanitější

a bohatší. Druhým procesem je urbanizace. Výstavba měst a v současnosti výrazná dominance městského způsobu života v mnoha rozvinutých společnostech znamenají nesrovnatelně bohatší a rozmanitější vizuální prostředí života pro velké části lidské populace. „Barokní emfáze, eklektická závrať a potřeba imitace“ se ještě výrazněji projevují v „posturbánní civilizaci“, kterou Umberto Eco (1998: 36–37) ilustruje příkladem Los Angeles, „metropole skládající se z šedesáti šesti různých měst, kde uličky jsou pětiproudovými autostrádami, a člověk pak pokládá (...) oči za něco, co slouží k prohlídce – při stálé rychlosti jízdy – vizuálně-mechanických divů, neonů, konstrukcí, které si rozum musí zapamatovat během několika sekund“. Posledním a nepřekonatelným ideálem této expanze vizuálnosti je však podle autora *Jména růže* teprve Las Vegas, „naprosto nový urbanistický jev, město ‚sdělení‘, složené výlučně ze znaků. Na rozdíl od měst, která komunikují, aby mohla fungovat, Las Vegas funguje proto, aby komunikovalo“ (týž 1998: 53). Třetím procesem je komercializace, kdy vstup ohromného počtu předmětů do tržního oběhu v podobě zboží vyžaduje neustálou péči o jejich konkurenceschopnost. Projevuje se to také v touze po vizuální atraktivnosti prostřednictvím obalu, designu, důrazu na styl, módu apod. Konečně čtvrtým procesem je vznik konzumní společnosti podřízené imperativu neustálé nabídky novosti a originality. Nebývalé tempo změn v povaze zboží, jeho dříve nevídaná rozmanitost, znamená pro každodenní život stále nové zrakové dojmy. V konzumní společnosti se zároveň rozvíjí do ohromných rozměrů dva jevy, které s sebou nesou další obohacení vizuálnosti a podívané. Jedním je reklama ve všech svých podobách, doména záměrné „produkce tužeb“ (viz Sturken, Cartwright 2001: 189). Druhým je všeobecné rozšíření rafinovaných stánků obchodu, které se ve snaze přitáhnout zákazníky nabízejí svou vnější podobou – od výzdoby vnějšku a výkladních skříní až po vizuálně agresivní architekturu supermarketů. Tyto krajiny snů a umně vyvolávaných potřeb představují podle Baudrillarda (viz 1994) zvláště charakteristická centra zdání, klamu a čistě vnějších, jakýchkoli reálných vztahů zbavených simulaker. Tak či onak, „obrazy představují ústřední aspekt zbožní kultury a konzumních společností“ (Sturken, Cartwright 2001: 189).

Nezávisle na obecné historické tendenci, ukazující na rostoucí význam vizuální stránky sociálního života, lze pozorovat konkrétnější modifikace či odchylky od tohoto pravidla. Také v dávných dobách bývaly „barevné“ epochy prosyceny vizualitou (např. renesance, viktoriánské období). Sledujeme kostýmní filmy a podivujeme se té rozmanitosti a bohatství šatů, interiérů, salónů a paláců. A bývaly doby „šedé“ (např. středověk). V naší době byl zajímavý očividný kontrast provázející antikomunistický převrat v roce 1989 –

mezi šerým a mdlým světem každodenního života v reálném socialismu a blýskavou barvitostí nové tržní, konzumní, kapitalistické civilizace. Mám živě v paměti rozdíly v barvách světa, když jsem v sedmdesátých a osmdesátých letech překračoval česko-rakouskou či polsko-německou hranici. To bilo do očí více než zátarasy z ostnatého drátu či hraniční závory. Dnes se náš svět, alespoň ve velkých městech, stal stejně barevný jako svět Západu.

Odhlédneme-li od historie a zkoumáme-li jen moderní či postmoderní společnosti, pozorujeme podstatné rozdíly, pokud jde o nasycení vizuálními aspekty, rovněž v různých sociálních skupinách. V různých sociálních skupinách jsou proto také rozdíly v roli vizuálního vnímání a vizuální představitivosti. Za prvé se projevují kulturní rozdíly mezi společnostmi. Edward Hall (1986: xvii) k tomu poznamenává: „Každá kultura si vytváří svůj vlastní svět percepce.“ A na jiném místě tuto myšlenku rozvíjí: „Různý důraz, který kladou lidmi vytvořené kultury na zrak, sluch a čich, vedl k naprosto odlišnému vnímání prostoru a k naprosto odlišným vztahům mezi jednotlivci“ (týž 2003: 57). Známe společnosti vizuální expresivity, kultury obrazu, v nichž hraje velkou roli tanec, mimika, pohyb těla, oděv a ornamentace (např. africké společnosti). Metaforicky lze říci, že jsou to společnosti „horké“. A známe také společnosti verbální expresivity, kultury slova. Metaforicky lze říci, že jsou to společnosti „chladné“. Mám před očima skvostné fotografické album, dokumentující cesty Jana Pavla II., vytvořené italským fotografem (viz Giansanti 1996). Jak jinak vypadá auditorium papežské mše v Africe a jak jinak ve Skandinávii! Jak odlišní jsou věřící v Koreji či Mexiku a jak jiní v Rakousku! Barva, ornamenty na těle, oblečení, gesta, mimika – všechno je to radikálně jiné.

Za druhé, různý stupeň prostoupení vizuálností představují i různé kontexty sociálního života. Tento pojem užívám pro popis rozmanitých typických oblastí či situací, v nichž se odehrává sociální život a mezi nimiž v průběhu svého každodenního života přecházejí jednající lidé, vstupují do nich nebo z nich vystupují, a stávají se tak po nějakou dobu pokaždé někým jiným – synem, žákem, závodníkem, věřícím, divákem, konzumentem apod. Každý kontext se vyznačuje svébytnými formami či styly jednání, odlišnými hodnotami a kulturními normami, typickými rolemi, příslušným jazykem a formami diskurzu. Mají také různé funkce pro společnost jako celek. Příkladem může být kontext rodinný (domov), vzdělávací (škola), náboženský (kostel), politický, odborový, zábavní, zdravotní (nemocnice) atd. (viz Sztompka 2002). Existují tedy takové kontexty, které jsou silně prostoupeny vnitřní vizuální symbolikou. Týká se to zvláště sféry, kterou Émile Durkheim nazval obecně *sacrum*, tedy oblasti propojené neobvyklostí, svátečností, slavnostním rázem, napří-

klad domény náboženství (bohoslužby a procesí), rodinných obřadů (sňatky, křtiny, pohřby), politických rituálů (pochody, kladení věnců, vlastenecké demonstrace s nezbytnými prapory a transparenty), výkonu spravedlnosti (paruky, taláry a řetězy soudců) a také některých forem trávení volného času (karnevaly s jejich kostýmy a maskami, spontánní projevy pouliční zábavy, Silvestr, Valentýn) atd. Daleko méně divácké jsou naproti tomu oblasti, které by Durkheim zařadil do *profanum*, například práce či vzdělání (i když zde může být výjimkou tradiční akademický rituál s taláry, birety, žezly a hermélímem).

Nakonec za třetí, podstatné rozdíly vykazují různé třídy a prostředí. Obecně je vizuálností více nasycen každodenní život vyšších tříd. Thorstein Veblen (viz 1999 [1899]) psal o „okázalé spotřebě“, v níž je právě vnější efekt viditelný pro jiné často hlavní motivací vlastnění, a skvělé literární ilustrace poskytl Francis Scott Fitzgerald, když popsal syndrom „Velkého Gatsbyho“. Demonstrace vlastního materiálního úspěchu byla vždy typická pro skupiny, které se rychle pozvedaly. V naší společnosti dnes roste skupina *nouveau riches*, předvádějící své rezidence, mercedesy, rolexky na ruku, obleky od Armaniho a dámské modely. Zajímavé jsou také systémové rozdíly mezi společnostmi. Vnější insignie vyššího postavení a moci mají velkou roli v autokratických společnostech. Vidíme postavy různých afrických „císařů“, středoamerických prezidentů či sovětských generálů v pestrých uniformách ověšených nespočetnými řády. Vnější odznakem moci je také přepych paláců a rezidencí vládců. Trůnní sály či kanceláře prvních tajemníků v komunistických dobách byly do očí svou rozlehlostí a odstupem, který vnucovaly každému, kdo se osmělil vejít. Pamatuji si na fotku Stalinyv pracovní s psacím stolem velikosti bezmála tenisového kurtu. Každého, kdo usedl před takovým stolem, určitě okamžitě přepadl pocit vlastní nicotnosti. Doporučuji pozornosti snímky z nedávného obřadu přísahy na druhé funkční období prezidenta Putina! Naprosto jinak, značně skromněji a šetrněji vypadá tento obyčej vizuální prezentace ve společnostech skutečně demokratických, či dokonce v konstitučních monarchiích (nizozemská královna Beatrix úřaduje každý den v obyčejné kanceláři v Haagu a její matka královna Juliana jezdila do kostela na kole). Ještě jinak se bohatství oblečení, tance a ornamentace projevuje v mnoha lidových kulturách. Pěkným příkladem jsou u nás horalé. Oblečení, vnějšímu vzhledu, originalitě – dokonce šokující – připisují velkou důležitost v určitých prostředích, například u filmu, divadla, v umělecké bohémě, v subkulturách mládeže, v motorkářských gancích. Podobné akcenty nacházíme v kontrakulturních společenských hnutích (např. hippies, punk, vyznavači hiphopu). Zde je nezvyklost oblečení, účesu a ornamentace těla záměrnou demonstrací nonkonformity, protestu,

nesouhlasu se zvykovými či kulturními pravidly tzv. hlavního proudu. Uvědomme si, že nonkonformita má smysl jen tehdy, kdy je viditelná pro jiné, kdy nese určité výrazné a vizuálně se vnučující poselství. Tím se liší od společenské deviace, například zločinnosti, pro niž je podstatná právě neviditelnost, pečlivě utajení svých činů před jinými.

Předmětem fotografického záznamu mohou být stejně tak vizuální představy jako vizuální projevy sociálního života. Jedny i druhé získávají hodnotu vizuálních faktů zachycených fotograficky. V prvním případě, kdy na svém snímku zachytíme už existující obrazy (např. reklamy, plakáty v okolí městské ulice, transparenty na pozadí skupinové manifestace apod.), tvoříme obrazy obrazů. Podvojná znaková vrstva snímků tohoto druhu otvírá možnost dvojí interpretace: interpretace vyfotografovaného obrazu (např. co představuje reklama, plakát či transparent) a interpretace vlastní fotografie (jak je reklama zakomponována do kontextu ulice či jakou funkci plní transparent v průběhu manifestace). Jak napsali Michael Ball a Gregory Smith (1992: 15), „obrazy jsou částí společnosti, kterou představují“. Naproti tomu v druhém případě, kdy tvoříme fotografický obraz různých vizuálních projevů sociálního života (např. davu shromážděného na náměstí, nakupujících v supermarketu), bude mít možná interpretace jednoúrovňový charakter a bude se týkat přímo pozorovaných jevů.

Vizuální představivost

Ve světě, který je tak silně prostoupen rozmanitými formami vizuálnosti, musí být nezbytnou součástí kompetence současného sociologa vizuální představivost jako podstatný prvek představivosti sociologické. Vizuální představivost je „pročištěnější, reflexivnější a kritičtější chápání vizuálního světa a našeho místa v něm“ (Barnard 2001: 4). Jak to formuloval Edward Hall (2003: 16), „je nutno, abychom se naučili číst bezhlasé komunikáty stejně snadno jako tištěné a mluvené“. V tom se shodují i australské badatelé: „Pochopení a využití vizuálních faktů je ústřední schopnost těch, kdo se zabývají společenskými a kulturními procesy“ (Emmison, Smith 2000: x).

Sociolog je také členem společnosti a ve společnosti pozdní modernity získává nové formy vnímání a senzibility. Vizuálně ostřeji vnímá sociální svět – události, jevy, sociální situace, příkládá větší váhu vizuálním projevům sociálního života, a zejména prostředí každodenního života. A kromě toho vnímá stále početnější, stále malebnější a stále rozmanitější obrazy, vizuální představy fungující ve sféře sociálního světa jako jeho podstatná součást. Vy-

volává tedy ve svém vědomí „obrazy obrazů“, „metaobrazy“, zabarvené dvojí subjektivitou – subjektivitou vlastní a subjektivitou tvůrce vnímaného obrazu.

Jak jsem napsal na jiném místě (viz Sztompka 2002), sociologická představitivost je podle mne vnímání sociálních jevů a událostí jako výtvorů jednání lidí probíhajících ve stávajících strukturálních podmínkách a způsobujících strukturální (institucionální, organizační, normativní, kulturní) účinky, které samy podléhají nepřetržité změně v důsledku následných jednání, která probíhají v jejich okruhu. Je-li to tak, vizuální představitivost lze vymezit přesněji jako vnímání těch aspektů sociálního života, které jsou vnějšími, pozorovatelnými ukazateli aktivity subjektu, sociální struktury, kulturní regulace a proměn společnosti. K těmto aspektům náleží na jedné straně vizuální představy a na straně druhé vizuální projevy.

Vizuální kompetence, vizuální představitivost, zaostření pohledu a vytříbená zraková citlivost jsou imperativy problémové situace, před níž v dnešním světě stojí sociolog. Proto „pochopení a využití vizuálních faktů představuje nutnou schopnost každého, kdo se zajímá o společenské a kulturní procesy“ (Emmison, Smith 2000: x). Nepostačuje však trpná schopnost vnímat, nutné je aktivní umění pozorování, vyvolávání a utřídění vjemů prostřednictvím mobilizace a koncentrace pohledu. Z teze o nezbytnosti vizuální představitivosti vyplývá uznání metody pozorování jako jednoho ze základních výzkumných nástrojů v arzenálu sociologa. Prozatím je dnešní sociologie nepochybně ovládána verbálními metodami – anketou, dotazníkem, rozhovorem, průzkumem, a tedy i představitivostí verbální. Je nutno sáhnout k tradicím příbuzných disciplín – ke kulturní antropologii či etnografii a k jejich charakteristickým metodám terénního výzkumu, případové studie, monografické metody, inventarizace kulturních předmětů atd., v nichž hraje pozorování přednostní roli. Je nutno využít jimi vypracované normy observačního přístupu a adekvátně je modifikovat vzhledem k nové skutečnosti, v níž žijeme a kde má obraznost tak velký význam.

Jako inspiraci pro takové navrácení pozorování mezi hodnotné sociologické metody a procedury uveďme názory dvou sociologů z dvou různých období. První z nich je jeden z klasiků tohoto oboru Georg Simmel, který vyslovil tezi o ústřední roli zraku mezi jinými smysly, které využívá sociální badatel. „Lidské oko plní jedinečnou sociologickou funkci“ (Simmel 1921 [1908]: 358). To podle něj vyplývá z modernizačních proměn současných společností: „Společenský život ve velkém městě ve srovnání s malými městečky vytváří převahu příležitostí pro vidění spíše než slyšení jiných lidí (...) Moderní sociální život zvětšuje ve stále rostoucí míře význam zrako-

vých dojmů“ (týž 1921 [1908]: 360). Simmel mezi jiným popisuje, jak se vzájemný zrakový kontakt stává signálem poznání partnera nebo výchozím bodem pro navázání interakce, jak pozorování fyziognomie, gest, jazyka těla dovoluje odhadovat záměry jiných. A druhý autor, jehož autority se zde chceme dovolat, je vynikající současný německý sociolog Erwin Scheuch, který se po odchodu do důchodu – po pracovitém životě vyplněném využíváním dotazníkové metody a vytříbených statistických technik – podělil s posluchači na jedné sociologické konferenci s víceméně takovouto úvahou: „Celý život jsem sestavoval dotazníky a prováděl rozhovory. Ale když chci opravdu pochopit povahu společnosti, jdu do italské kavárny, do německé *Bierstube* či do anglického pubu – a jednoduše pozorně sleduji okolí“ (konference „Premio Europeo Amalfi“ v roce 1996, cituji z paměti). To zní jako parafráze anglického básníka Wystana Audena: „Podobně jako u hodnocení povahy jedinice, chceme-li zachytit povahu společnosti, žádné dokumenty, žádná statistika, žádné „objektivní“ měření nikdy nenahradí jediný intuitivní pohled oka“ (cit. podle Hoggart 1979: viii).

Podřízením technického nástroje, jakým je fotografický aparát, takto pojímané vizuální představitivosti a potřebě pozorování získáme naději na podstatné obohacení sociologického vědění.

SOCIOLOGIE VE FOTOGRAFII A FOTOGRAFIE V SOCIOLOGII

Dnešní vizuální sociologie vznikla jako výsledek sblížení fotografie a společenské reflexe. Toto sblížení probíhalo v období půl století, jak ze strany fotografie, jež postupně získávala stále výraznější sociální obsah a společenské implikace, zejména v tom proudu, který dostal název „sociální fotografie“ (viz *Theory and Practice of Visual Sociology* 1986: 2), tak ze strany sociologie, která pomalu obohacovala své řemeslo o pořizování a interpretaci fotografických obrazů, a dala tak vzniknout svébytné „sociologické fotografii“. Jak napsal Howard Becker (*Exploring Society Photographically* 1981: 9): „Fotografové od začátku pokládali za svůj úkol fotografování sociálního světa, ať už pro svůj zájem o daleké kraje a exotické kmeny, či z potřeby ukázat exotické události a lidi za jejich vlastními humny. Sociální badatelé čas od času fotografovali lidi a místa, kterých se týkaly jejich výzkumy, i když zřídka – s výjimkou antropologů – rutinním způsobem. Fotografové postupně studovali antropologii a sociologii, sociální badatelé se učili fotografovat.“ Bude dobré se podívat blíže na nejpodstatnější okamžiky tohoto oboustranného sblížení.

Sociálně orientovaná fotografie

Sociologie a fotografie se zrodily bezmála současně. V roce 1839 Auguste Comte píše poslední části *Kursu pozitivní filosofie*, v němž poprvé zavádí termín „sociologie“ k označení nového vědního oboru. Ve stejném roce jsou nalezeny dva fotografické procesy: ve Francii Louis Daguerre a Nicéphore Niépce představují metodu záznamu monochromatického obrazu na měděné destičce pokryté stříbrem, čímž se získává jedinečný „daguerrotyp“, který nelze kopírovat a rozmnožovat, naproti tomu v Anglii William Talbot vynalezl negativ, obrácený obraz na celuloidovém pásku umožňující kopírování pozitivních kopií na zvláštním papíře v libovolném počtu exemplářů. Dřívější objevy v oblasti optiky a chemie tak byly využity pro vytvoření nového média záznamu obrazu. Vzhledem k neobvyklé ostrosti a realismu obrazu získala Daguerrova daguerrotypie ihned daleko větší popularitu než Talbotova „kalotypie“ dávající obraz mlhavější a rozmazanější. Francouzský malíř Paul

Delaroché při pohledu na první daguerrotyp vykřikl: „Dneškem malířství zemřelo“ (viz Mirzoeff 1999: 66).

Od počátku byl předmětem fotografického záznamu především člověk a jeho činnosti. V Evropě zavládla móda daguerrotypových portrétů. Rychlost provedení a nižší cena portrétu tohoto typu účinně konkurovaly tradičnímu portrétu malířskému. Došlo k demokratizaci portrétu: masově se vyráběly portréty individuální i skupinové, rodinné, školní, pracovní atd. Fotografie je využívána také při zaznamenávání důležitých rodinných událostí (křtiny, svatby, pohřby). Z propagandistických důvodů se rozšiřují fotografie panovníckých rodin a monarchů. Převládajícím stylem byl piktoralismus: pózování, rezie, retuš. Dnes se s tímto přístupem setkáváme v masové ateliérové fotografii, ale i ve výjimečnějším prostředí, například na portrétech britské královské rodiny od lorda Snowdona či na snímcích *celebrities* od kanadského uměleckého fotografa Yousufa Karshe. Přes toto stylistické omezení přináší daguerrotypy mnoho sociálních informací, zejména pokud jde o třídní rozdíly, nerovnost pohlaví, vládnoucí styl či módu, znaky prestiže, zvykových kánonů (např. hranic prezentace těla v prvních fotografických aktech).

Vedle portrétu jsou pořizovány první daguerrotypové panoramatické snímky měst, přinášející mnoho informací o jejich tehdejší prostorové struktuře (např. snímky Paříže od Friedricha von Martense). Vznikají také první fotky městského života, ulice, lidí při práci. Kontakt s exotickými kulturami nabízí jako téma lidí odlišných ras či etnických skupin, pojímané jako samostatné antropologické typy. Předchůdcem fotografií zámořských kmenů je Francouz E. Thiesson, který v roce 1845 podniká expedici do Mozambiku a pořizuje tam sérii snímků tamějších obyvatel. Později, v období kolonialismu na konci 19. a začátku 20. století, se fotografie tohoto typu rozvíjí jako dokumentární záznam kulturních a fyzických rysů podrobených společností (viz Pink 2001: 50). Přináší bohaté sociologické informace o exotických kulturách, ale také o kulturních kódech panujících v imperiálních centrech: dichotomiích bílý–černý, Evropan–domorodec, civilizovaný–primitivní (viz Sturken, Cartwright 2001: 103). V téže době se předmětem fotografie stávají prostředí společenského okraje a zločinu. Na konci 19. století Alphonse Bertillon ve Francii fotografuje vězně se záměrem klasifikovat jejich fyzické typy. Zavádí konvenci záběrů z předu a z profilu na jednobarevném hladkém pozadí, která se v policejní fotografii zachovala dodnes. Na počátku 20. století v Itálii Cesare Lombroso dokládá své rasistické teoretické myšlenky tzv. eugeniky fotografiemi zločinců, epileptiků a mentálně postižených.

Od šedesátých let 19. století se v souvislosti s koloniální expanzí, zámořskými cestami a počátky turistiky rozvíjí pohlednicová fotografie. Jejím před-

mětem jsou exotické krajiny, národy, města. Bratři Bissonové v roce 1860 dokumentují výstup na Mont Blanc a tvoří tak začátek později se bohatě rozvíjející horské fotografie (viz Mulligan, Wooters 2000: 138–139). Jako fotografický objekt fascinuje rovněž překotně se vyvíjející technika: parovozy, parníky, balóny, turbíny, cesty a mosty. Od poloviny 19. století se rodí novinářská a reportážní fotografie. Objevují se první fotograficky bohatě ilustrované časopisy (např. *Illustrated London News* či *Illustrated American*). Dominuje směr dokumentárně-realistický (tzv. nový realismus), zárodek současného fotožurnalismu či fotografického eseje – nového jazyka žurnalistiky. Klasické práce z tohoto raného období jsou dokumentace americko-mexické války ve čtyřicátých letech 19. století, krymské války v roce 1855, „zlaté horečky“ v Kalifornii a rusko-japonské války na začátku 20. století. Objevují se reportáže z cest. Zvláště módními oblastmi jsou Egypt a Blízký východ, ale také Čína, Japonsko a americký Divoký západ. V Americe vznikají početné snímky zbytků civilizace Indiánů. Zastoupení sociologických pozorování, i když ještě nikoli záměrných, je zde velmi vysoké.

V osmdesátých letech zavádějí důležitou technickou inovaci nezávisle na sobě Étienne Jules Marey a Edward Muybridge. Je to sekvenční fotografie pohybu: série snímků v minimálních časových intervalech, dovolující analyticky zachytit fáze pohybu, například tanečnicka, provazolezce či cválajícího koně (viz Mulligan, Wooters 2000: 294–301). Série tohoto typu jsou sociologicky důležité, když se zaměřujeme na gesto, jazyk těla, mimiku lidí v činnosti či interakci. Dnes se však s nimi nejčastěji setkáváme v příručkách jízdy na lyžích, tenisu či golfu, nikoli v sociologických pojednáních.

Masová, amatérská fotografie se rodí v okamžiku vynálezu jednoduchého ručního fotoaparátu, který v roce 1888 dokončil Eastman Kodak. Jak hlásá reklamní slogan firmy: „You push the button, we do the rest.“ („Stiskni spoušť a my se postaráme o zbytek.“) V roce 1929 je v Německu vynalezena elektronková blesková lampa Vacu-Blitz, která ohromně rozšiřuje možnosti fotografie v uzavřených objektech. Velkou kariéru dělá vynález zrcadlovky – nejdříve dvouobjektivové, pak jednoobjektivové. V poslední době jsou fotoaparáty už naprosto automatizované a konečně i digitální. Stále větší snadnost focení způsobila, že si amatérská fotografie získala nebyvalou oblibu. Je důležitou součástí všedního způsobu života a důležitým prostředníkem sociálních interakcí ve většině lidských společností (viz Bourdieu 1990; Musello 1979). Údaje z roku 1987 z USA ukazují, že tam bylo uděláno 11 miliard fotografií a fotografický aparát mělo 94 procent domácností (viz K. Becker 2001: 11397). V roce 1993 byl počet pořízených fotografií v USA už 17,2 miliardy (viz Cronin 1998: 69).

Ve Velké Británii má fotografický aparát 80 procent domácností (viz též 1998: 70). Domácí archivy jsou nevyčerpatelným pramenem sociologických poznatků, zejména pokud jde o každodenní život, zvyky a přelomové okamžiky rodinného života (narození dítěte, svatba, pohřeb apod.). „Snímky udělané ‚po domácku‘ nejsou jen mechanickým záznamem ‚reálných‘ událostí, ale pečlivě vyselektovanou a sociálně regulovanou ukázkou různých stránek rodinného života“ (Musello 1979: 106).

Dvacáté století bylo obdobím, v němž se osudy profesionální fotografie odvíjely dvoji cestou. Na jedné straně se rozvíjela umělecká fotografie, která si postupně získala uznání jako svébytná oblast umění. Na straně druhé vzkvétá fotografie reportážní, pro tisk. Ostatně i ta někdy nepochybně představuje uměleckou hodnotu. Sluší se zde vzpomenout na již klasické práce fotografů seskupených kolem týdeníku *Life* (Margaret Bourke-White, Robert Capa, Elliot Erwitt, Eugene Smith) s výraznými sociologickými implikacemi nebo podobně orientovanou činností skupiny „Magnum“. Početná díla reportážní fotografie najdeme v pařížském *Paris Match*. Francouzská škola „humanistické fotografie“ (Robert Doisneau, Wolly Ronis, Henri Cartier-Bresson) se soustřeďuje na život pařížské ulice a chce zachytit podstatu francouzské národní povahy. Optimistické snímky kaváren, mileneckých párů nebo dělníků při přestávce v práci mají ukázat radost života, pospolitost, solidaritu, soudružskou. Tímto navazují na průkopnické snímky života Pařížanů v slavných fotografických sériích Eugèna Atgeta (viz 1992) pořízených na počátku 20. století. Podobně monografickým způsobem dokumentuje život obyvatel New Yorku Weegee (umělecký pseudonym Arthura Felliga). S francouzskou školou sdílí určitou ideologii a fotografickou strategii, kterou vyjadřuje následovně: „Lidé jsou tak skvělým objektem, že fotograf musí jen čekat se zadržaným dechem na ten jediný okamžik, aby na film zachytil to, co chce, neboť když ten zlomek sekundy pomine, čas je už mrtvý a nikdy ho nelze vrátit (Weegee 1945, cit. z Mirzoeff 1999: 80).

V naprosto jiné atmosféře se drží reportáže Diany Arbusové, která se zaměřuje na lidi na okraji, devianty, vykořisťovatele, narkomany. Ještě drastičtější snímky deviantní subkultury nacházíme v autobiografických sériích Nan Goldinové (viz 1996). Podrobně dokumentuje život skupiny mladých lidí, začínajících, většinou bílých umělců, kteří na počátku sedmdesátých let vytvořili subkulturní pospolitost experimentující s novými formami rodiny, sexuálních vztahů a drogových prožitků a skončili tragickou zkušeností AIDS. V šedesátých letech se v mnoha zemích konala fotografická výstava s názvem *Rodina člověka (The Family of Man)*, připravená v roce 1955 Muzeem moderního umění v New Yorku. Jednalo se asi o nejlepší soubornou kolekci fo-

tografií s ohromnou sociologickou výmluvností, ukazující ve srovnávacím kontextu několika desítek zemí, kultur a civilizací průběh lidského osudu od narození do smrti. V Polsku představují výborné příklady takovýchto sociologických ambicí umělecké fotografie cykly Zofii Rydetové *Zapis socjologiczny* nebo Benedykta Dorysa *Kazimierz Dolny* (viz Garztecki 1981: 4–5). Záznamy událostí v životě Poláků s názvem *Fotodziennik, czyli piosenka o końcu świata* provádí od roku 1982 Anna Beata Bohdziewiczová (viz *Obrazy w działaniu* 2003: 33–34). Zmínili jsme se už o „Celostátní výstavě sociologické fotografie“ ve městě Bielsko-Biala, která shromáždila práce uměleckých fotografů s výraznými sociálními zájmy (viz Kosińska 1981).

Dostí záhy se fotografie vymaňuje z jediné, dokumentární role a ujímá se úkolů reformátorských, ideologických, přesvědčovacích. Na přelomu 19. a 20. století dělá snímky s jasným společenským posláním Lewis Hine, který zobrazuje prožitky emigrantů z celého světa procházejících před vyloděním v New Yorku imigrační procedurou na Ellis Islandu. Stejný autor vytváří bohaté série ukazující práci dětí v amerických továrnách. Jako absolvent Chicagské univerzity byl jedním z mála tehdejších fotografů, kteří získali sociologické vzdělání. Dorothea Langeová (viz 1982) sice bez formálního vzdělání, ale s neobyčejným sociologickým instinktem dokumentuje tragickou situaci rolníků v dobách Velké krize. Jacob Riis ukazuje svět bídy, bezdomoví a slumů New Yorku. V Anglii vzniká v třicátých letech bohatá dokumentace životních podmínek dělníků v severní, průmyslové části země (Mass Observation Project). Ve stejné době v Německu začíná hnutí „dělnické fotografie“ inspirované Komunistickou internacionálou (viz K. Becker 2001: 11399). V Polsku v meziválečné době formuluje program „bojující fotografie“ Aleksander Minorski, tvůrce vynikajících fotografických projektů, dokumentujících životní podmínky v dělnických koloniích a bídu dětí (viz Garztecki 1981: 5). V těchto případech začínají být práce fotografů prostoupené sociologickými obsahy nerozeznatelné od záměrných fotografických projektů usku- tečňovaných sociology. Podívejme se tedy nyní, jak probíhala cesta k fotografii ze strany sociologie.

K sociologické fotografii

Už v 19. století fotografické záznamy využívá fyzická antropologie a antropometrie. Aby se potvrdily její teorie, systematicky vznikají snímky ras, etnických a fyzických typů. Následně začínají fotografické nástroje užívat sociální antropologie, etnologie a etnografie. První pokusy se odehrávají v sedmdesátých

tých a osmdesátých letech 19. století, kdy Edward Tylor vytváří fotografie indiánských kmenů v Americe. Na konci století přichází v Evropě móda idealizovaného a romantického obrazu prostého lidu, v jejímž důsledku se tématem fotografie stává folklor. Od dvacátých let 20. století se fotografie stává výzkumným nástrojem sociálních antropologů provádějících terénní pozorování na polynéských ostrovech: Bronisława Malinowského (na Trobriandových ostrovech), Alfreda Reginalda Radcliffe-Browna (na Andamanských ostrovech), Raymonda Firtha (u kmene Tikopia), Edwarda Evana Evans-Pritcharda (u kmenů Zandů a Nuerů). Tito antropologové fotografovali jak objekty materiální kultury (např. náhrdelníky a náramky používané v rituálu *kula*, který popsal Malinowski, čluny, luky, stavení, zahrady), tak formy kolektivního chování, zejména ve sféře *sacrum*: náboženství, magie, karnevalu. Často zveřejňovali také autoportréty v přítomnosti domorodců jako očividný důkaz svého pobytu v terénu. V čtyřicátých letech provádějí Gregory Bateson a Margaret Meadová (viz 1942) mimořádně propracovaný antropologický fotografický projekt, v němž na tisících snímků dokumentují kulturu lidu na ostrově Bali. Více si o něm řekneme v dalších kapitolách.

Počátky americké sociologie provází zájem o fotografii jako prostředek ilustrace pojetí a hypotéz. Během prvních dvou desetiletí existence časopisu *American Journal of Sociology*, v letech 1896 až 1916, v něm vychází 31 článků ilustrovaných 244 fotografiemi. Když se však redaktorem časopisu stane Albion Small, představitel tehdy v Americe se vzímající pozitivistické orientace, na fotografie už nezbude místo (viz Stasz 1979: 120). Hlavní Smallovy námitky proti fotografii ji obviňují z neobjektivnosti, z přesvědčovacího a ideologického vlivu na příjemce, ale také z nahodilosti a nemožnosti standardizace či kvantifikace obrazu. Fotografie je ještě sporadicky využívána v sociologii města a v městské antropologii třicátých let, v dobách chicagské školy. Příkladem může být 40 fotografií gangů mladistvých spolu se zvláštními interpretacemi, které vyšly v klasickém svazku Frederica Thrashera z oblasti sociologie zločinu *The Gang* (1927). V zásadě se však na více než půl století cesty sociologie a fotografie rozcházejí. Renaissance zájmu sociologie o fotografii začíná v sedmdesátých letech, což možná souvisí s odklonem od pozitivistického paradigmatu a s tzv. subjektivistickým obratem směrem k symbolickému interakcionismu, fenomenologii, etnometodologii, dramaturgické sociologii. Jako příklady sociologicky inspirovaných fotografických témat lze zmínit řadu v té době uskutečněných projektů, mezi jejichž autory byli sociologové Dough Harper, Bill Aron, Phyllis Ewenová, Bruce Jackson, Mark Rosenberg, Edward Hall, Erwin Zube, Erving Goffman. Budeme o nich mluvit v dalších kapitolách. V roce 1972 se rodí sociologická reflexivní fotografie,

nazývaná také partnerská (*reflexive photography, collaborative photography*): Sol Worth a John Adair (viz 1972) dají aparáty do rukou příslušníkům kmene Navahů, které podněcují k spontánní tvorbě obrazů, ukazujících svět očima místní společnosti. Výsledky tohoto období shrnovala slavná výstava *Exploring Society Photographically* (viz 1981), která se konala roku 1981 na Severozápadní univerzitě v Chicagu.

Zájem o fotografii jako prvek vizuální kultury začíná silnit v osmdesátých letech v důsledku uskutečnění dalšího – kulturalistického – přelomu v sociologii. Průkopníkem tohoto směru byl Clifford Geertz (2000 [1973]: 15), který již v roce 1973 napsal: „Domníváje se, společně s Maxem Weberem, že člověk je zvíře zavěšené do pavučiny významů, kterou si samo upředlo, považují kulturu za tyto pavučiny, a její analýzu tudíž nikoli za experimentální vědu pátrající po zákonu, nýbrž za vědu interpretativní, pátrající po významu.“ Jean Baudrillard (viz 1988, 1994) vyhláší jako součást kulturalistického obratu obrat k obrazu, který je nezbytnou reakcí na jeho zdůraznění role simulace v představitosti a senzibilitě dnešního člověka i v celé dnešní kultuře. Pojímání sociálního světa jako skutečnosti, která něco znamená, jako svébytného „textu“ se zkonstruovaným nebo lidmi přisuzovaným významem učinilo z fotografických obrazů důležitý předmět analýzy v tzv. kulturalních studiích (*cultural studies*).

Velkým průkopnickým interpretačním projektem, který si kladl za cíl vysvětlit důležité předpoklady, podmínky a významy kultury na základě analýzy fotografického materiálu, byla dnes už klasická práce Ervinga Goffmana *Gender Advertisements* z roku 1979. Za průkopnickou ji lze pokládat proto, že vznikla před vytvořením vizuální sociologie jako samostatného oboru. Autor sesbíral imponující kolekci 508 snímků, především reklamních, ale také novinových a rodinných, ukazujících ženy a muže jak odděleně, tak ve vzájemných vztazích v nejrozmanitějších životních situacích. Projevují se tu – jak to charakterizuje Goffman – různé formy expresivního chování, a zejména se demonstruje pohlaví, které se řídí konvencemi přijatými v dané kultuře a odráží velmi hluboko ukryté, často neuvědomované kulturní definice pohlaví (*gender*). Tyto definice jsou naučené, nabyté v průběhu socializace. „Jejich způsob vyjadřování není instinktivní, ale sociálně naučený a sociálně standardizovaný; tato zvláštní sociální kategorie používá určité způsoby vyjádření a jejich sociálně vymezená sekvence ukazuje, kdy jsou tyto způsoby vyjádření vhodné“ (týž 1979: 7). Ve shodě s kulturně vnucenými a internalizovanými definicemi prezentují lidé sebe sama jiným. Být ženou nebo mužem znamená prezentovat se ve shodě s kulturními představami ženskosti či mužskosti (viz týž 1979: 8). Goffmanem sebrané snímky odrážejí charakteris-

tické rysy, pravidla a styly takových autoprezentací. Pokud jsou udělány v přirozených situacích, reportážním způsobem, ukazují, jak ženy i muži spontánně a nereflexivně utvářejí svůj obraz. Jinou povahu mají snímky reklamní, záměrně stylizované, modelované, režírované. Ty jsou již předinterpretovány a umožňují interpretaci interpretace. Předvádějí zejména představy svých tvůrců, autorů reklamy, o tom, co je „čistá“, typická, ideální, opravdová ženskost či opravdová mužskost. „V reklamách, v nichž vystupují ženy, se ukazují v „hyperritualizované“ podobě ritualizované behaviorální praktiky, které nacházíme v různých kontextech reálného života“ (týž 1979: 26). Pro to, aby našli cestu ke spotřebiteli a vyvolali zamýšlený účinek, musejí autoři reklam dobře pochopit běžné stereotypy (např. široce využívat takových kvazisociologických metod, jako je kolektivní rozhovor v ohniskové skupině – *focus group*, který testuje správnost jejich interpretací), a následně je ještě vyostřit, dát jim krajní podobu, aby se příjemci usnadnilo vnímání zamýšleného poselství. Udělají tedy už polovinu úkolu sociologa, který pak reinterpretuje jimi sdělenou vizuální interpretaci s přihlédnutím k oné reklamní idealizaci a hyperritualizaci a rekonstruuje skutečné vzory ženskosti a mužskosti. To je možné, protože „autoři reklam nevytvářejí ritualizované formy způsobů vyjádření, které využívají v reklamách, z ničeho, ale čerpají ze stejného souboru prostředků výrazu, ze stejného rituálního idiomu, který je dostupný každému účastníkovi sociálních situací pro naprosto shodný cíl: učinit čitelným jednaní pozorovatelné jinými“ (týž 1979: 84). Je třeba mít na paměti, že reklama nejen odráží kulturní definice pohlaví, ale zvětňuje je, protože ve společnosti ovládané prostředky masového sdělení je mocným nástrojem permanentní socializace. Představuje další příklad ve společnosti častého jevu sebeposilování přesvědčení, který Robert Merton (viz 1996) charakterizoval jako „sebe-naplňující se proctví“.

Analýza fotografií umožňuje Goffmanovi mnoho subtilních postřehů. Pro příklad několik uveďme. Na reklamních fotografiích jsou ženy obvykle představeny na nižší pozici než provázející je muži. Když jsou žena a muž zobrazeni v průběhu nějakých obyčejných činností, muž častěji plní řídicí funkci a demonstruje vyšší kompetence: instruuje, pomáhá, poučuje, ukazuje. Podobně je muž častěji soustředěný, vyvolává dojem, že situaci ovládá, kdežto žena je zaujata svými myšlenkami, odvrací zrak, dává najevo odstup vůči případným ohrožením a důvěru v mužskou sílu a schopnost. Ženy jsou častěji ukázány v ležící nebo sedící poloze, zatímco muži stojí, což prostorově sugeruje podřízení a nadřazenost. Žena sedává muži na kolenou, dovoluje, aby ji nesl na ruku či „na koníčka“, a dobrovolně tak sama ze sebe dělá poddajný předmět. Na snímcích ženy často nachylují hlavu do strany či dopředu,

což představuje další znak poddajnosti (*head cant*), podobně jako charakteristické ohnutí nohy a lehké vysunutí kolena (*knee bend*) v gestu nesmělosti či stydlivosti, zatímco muži častěji stojí vzpřímení, se zdviženou hlavou. Braní ženy pod paži (*arm lock*) či objetí kolem ramen (*shoulder hold*) jsou typické znaky vlastnictví muže a ze strany ženy signálem, že se oddává mužské péči. Ženy se často jemně dotýkají (*feminine touch*) různých předmětů nebo domácích mazlíčků nebo je hladí a mazlí se s nimi, zatímco muži užívají rukou instrumentálně, k vykonání nějakého konkrétního úkolu. Ženy se častěji usmívají, smějí se spontánněji a také častěji záměrně pózuji než muži. Stejně tak barvitěji vyjadřují všechny pocity – euforii, smutek, rozpaky. A konečně ženy vykazují větší péči o vnější vzhled – líčení, šperky, šaty. Tímto způsobem v době, kdy bylo feministické hnutí ještě v plenkách, dovolila interpretace fotografií Goffmanovi ukázat v americké (či obecněji západní) kultuře dominující stereotypy ženy a muže, s nimiž se později pustila do polemiky a boje teorie a ideologie feminismu. Goffmanův projekt zůstal nedostižným vzorem pro mnoho pozdějších pokusů podobného druhu.

Rozmanité fotografické projekty uskutečněné už v rámci nově ustavené disciplíny – vizuální sociologie – sebral a okomentoval Jon Wagner ve svazku *Images of Information* z roku 1979. Jiný soubor takových projektů představil roku 1981 Howard Becker v knize *Exploring Society Photographically*. První příručka vizuální antropologie, obsahující rovněž mnoho doporučení pro sociology, vyšla roku 1986 (viz Collier, Collier 1986). Od sedmdesátých let zasídlají sekce věnované vizuální sociologii na světových sociologických kongresech: v roce 1978 v Upsalle, v roce 1982 v Mexico City a v roce 1986 v New Dillí. Jedna z prvních teoretických konferencí cele věnovaných vizuální antropologii a sociologii proběhla v roce 1989 v Amsterdamu (viz *Eyes Across the Water* 1989).

Jako dědic úspěchů sociálně orientované fotografie i sociologie, stále citlivější k obrazovým obsahům, se vizuální sociologie (pod názvem *visual sociology* v anglosaských zemích, *sociologie de l'image* ve Francii a *Medienwirkungsforschung* v Německu) stává stále dynamičtější se rozvíjející specializací v rámci sociologie 20. století.

SPOLEČNOST V OBJEKTIVU

Fotografujeme-li nebo interpretujeme získané fotografické materiály, pronikáme do vizuálně uchopitelných, z vnějšku pozorovatelných aspektů sociálního života, či jinak řečeno – k vizuálním faktům. Prostřednictvím jejich uchopení se snažíme uskutečnit dva hlavní cíle. Za prvé, chceme odkrýt podstatné rysy společnosti, její kultury či sociální struktury, jejichž projevem a vnějším znakem jsou fotografované jevy. To je cíl popisný, byť nikoli omezený na povrchní popis, ale směřující k odhalení hlubokých vlastností, skrytých pod fotografovaným povrchem jevů. Jak říká Timothy Curry (1985: 6), „vizuální sociologové se zajímají o vzhled objektů a snaží se s odvoláním na zásady sociologie objasnit, co se za tímto vzhledem skrývá. (...) Když byl vzhled něčeho spojen se sociologickým vysvětlením, lze říci, že úkol vizuální sociologie byl splněn.“ To je nejčastější a zároveň nejrealističtější cíl vizuální sociologie. Ale je tu i cíl druhý, ambicióznější, současně však daleko obtížnější. Toužíme zejména prostřednictvím fotografického obrazu odhalit podstatné zákonitosti sociálního života, kultury či sociální struktury. Jde o zachycení podstatných, pravidelných a opakujících se závislostí mezi sociálními jevy. To nikdy nedovoluje ojedinělý snímek, který ze své podstaty nemůže být klíčem k zachycení ani samotné závislosti, ani opakovatelnosti (typičnosti, obecné hodnoty) této závislosti. Zde je zapotřebí série časově uspořádaných fotografií, dřívějších i pozdějších, ukazujících závislosti dynamicky (že něco nastává po něčem jiném nebo něčemu jinému předchází). „Srovnávání fotografií může poskytnout silné důkazy pro probíhající změny, jako například tehdy, když vezmeme fotografie nějakého místa, objektu či aktivity pořízené v minulosti a srovnáme je s fotografiemi aktuálními“ (Collier, Collier 1986: 197). Jindy můžeme srovnávat fotografie pocházející z různých společností či různých kultur, což dovoluje použít Millova kritéria jediné shody a jediného rozdílu, a tak ukázat, že určitý jev vypadá stejně kromě proměny kontextu, nebo naopak, že kromě podobnosti kontextu vypadá naprosto jinak. Krátce řečeno: „Můžeme srovnávat podobné situace nebo odlišné stavět do kontrastu“ (tíž 1986: 197). Chceme-li zvýšit míru obecnosti takto formulovaných závěrů, majících podobu dynamických nebo srovnávacích zákonitostí, musíme zvýšit počet udělaných či analyzovaných snímků, a dokonce využít v této oblasti – *mutatis mutandis* – pravidla výběru reprezentativních vzorků.

Vizuální fakty sociologie

Vizuální fakty v širokém smyslu „zahrnují potenciálně všechny předměty, lidi, místa, události či situace, které jsou pozorovatelné lidským okem“ (Emmison, Smith 2000: 4). Pro vizuální sociologii jsou však podstatné jen vizuální fakty v užším smyslu, vizuální sociologické fakty. Které okem (a tím i fotografickým aparátem) viditelné objekty či jevy otevírají možnost hlubšího popisného či zevšeobecňujícího poznání sociálního světa? Samozřejmě ty a jen ty, které se váží k činnosti člověka, přesněji ty, na nichž otiskl stopu svou aktivitou či přítomností člověk nebo lidská kolektivita. Z obzoru zájmu vizuální sociologie to vylučuje obrazově ohromně bohatý svět přírody. Nejpečlivější snímek horské krajiny, západu slunce nad oceánem či zvířat v tropické džungli nám o společnosti nic nepoví. Ale pozor, jen potud, pokud zachycuje tyto jevy v přírodním stavu, nemodifikovaném přítomností či aktivitou člověka. Snímky přetvořené a devastované přírody, tedy jinak řečeno civilizacího prostředí, nesou – alespoň potenciálně – sociologické informace. Když se na snímku hor objeví lanovky a lyžaři, na moři vidíme lodě a zvířata budou uzavřena v ohradě při domě, dotýkáme se už účinků zásahů člověka, a tedy pozorovatelných projevů sociálního života. Dokonce i když na snímku není po lidech ani vidu, může být sociologicky důležitý. Skvrny mazutu a mrtví ptáci v zátoce na Aljašce, vypálené části Amazonie či pahýly uschlých stromů v Sudetech vypovídají mnoho o destruktivních účincích lidské techniky v moderní době. Impozantní projekt francouzského autora *Země z nebe. Portrét planety na prahu XXI. století* (viz Arthus-Bertrand 2002), obsahující stovky snímků z mnoha zemí světa pořízených z letadla a vrtulníku, vlastně ukazuje, jak se povrch naší planety stává viditelným zápisem tvořivé, ale i ničivé činnosti druhu, zvaného poněkud předčasně *homo sapiens*. Snímky architektury či prostorového uspořádání měst, geometrie obdělávaných polí, sítě cest a dálnic mají rovněž sociologický smysl, protože ukazují konzervované účinky lidského jednání.

Milióny let existence člověka a rostoucí početnost a hustota výjimečně expanzivní lidské populace způsobily, že se svět nedotčené přírody nebývale smrškl. Jistě už zanedlouho budou mít šanci na setkání s čistou přírodou jen jachtaři vydávající se na osamocenou pouť kolem světa nebo horolezci vystupující na Himálaje. Proto když se rozhlížíme vůkol s fotografickým aparátem v ruce, skoro vždy spatříme něco z lidského světa. Zdálo by se, že počet námětů pro vizuální sociologii je neomezený a bezmála každý snímek ponese nějaký sociologický obsah. Copak onen turista, jehož jsem nedávno viděl na náměstí v Krakově, jak pospíchal za průvodcem, ve zvednutých rukou

digitální fotoaparát, a aniž se vůbec podíval do hledáčku, čas od času mechanicky stiskl spoušť závěrky, pěstoval – nevěda o tom – vizuální sociologii, neboť na jeho snímcích se nepochybně nacházeli nějakí lidé a nějaké fragmenty lidského, městského prostředí? To tedy ne, a to ze tří důvodů. Za prvé, nedělal fotky se sociologickým záměrem, to znamená, neřídil se nějakou otázkou či problémem vyplývajícím z dřívějších teoretických předpokladů o společnosti, kterým by podřídil výběr tématu, zaměření snímku, způsob selekce (umístění toho, co není důležité, za okraj), práci s hloubkou ostrosti (vyostření podstatného) a jiné kompoziční či technické úkony. Za druhé, zamýšlel ukázat své fotky nanejvýš rodině a známým jako důkaz, kde byl a co viděl, a ani by ho nenapadlo, aby je pojal jako předmět hermeneutické, sémiologické, strukturalistické či diskurzivní analýzy, která by odhalila jejich skryté sociologické obsahy. K tomu se vrátíme v následujících kapitolách. Ale nejdůležitější pro naše obecné úvahy je to, že ne všechno, co náhodně zachytil, i když nepochybně obsahovalo projevy sociálního života, bylo stejně sociologicky významné, přinášelo potenciálně důležité sociologické informace, představovalo klíč k hlubším, skrytým vrstvám společnosti, jejím rysům či zákonitostem.

Oblast vizuálně zachytitelných projevů sociálního života je obrovská. Fotografie „okamžitě vyrazuje všechny ‚detaily‘, jež jsou látkou etnologického vědění“ (Barthes 2005: 33). To si uvědomují nejen sociologové, ale i fotografové. Klasik dokumentární fotografie Dorothea Langeová (1982: 124) charakterizuje cíl své činnosti takto: „Dokumentární fotografie vytváří záznam společenské scény naší doby. Odráží současnost a dokumentuje ji pro budoucnost. Jejím ohniskem zájmu je člověk jako fragment lidskosti. Zaznamenává jeho zvyky v práci, ve válce, při zábavě nebo cyklus jeho činností v průběhu čtyřadvacetihodinové doby, v po sobě jdoucích obdobích roku či životních fázích. Líčí jeho instituce – rodinu, církev, vládu, politické organizace, společenské kluby, odborové svazy. Ukazuje nejen jejich fasádu, ale snaží se odhalit způsob, jakým fungují, pohlcují jednotlivce, získávají si jejich loajalitu a ovlivňují jejich chování. Zajímá se o metody práce a závislost pracujících na sobě navzájem a na zaměstnavatelích. Má výjimečnou šanci zaznamenat změny.“

Mezi sociálními objekty a jevy, které lze fotografovat, se vyskytuje určitá hierarchie důležitosti. Pokusme se tedy pořídit seznam takových vizuálně dostupných objektů a jevů (potenciálních fotografických témat, potenciálních vizuálních faktů), které by dávaly největší naděje sociologického poznání. Jdeme tu stezkou, kterou kdysi prošlapal Bronislaw Malinowski, který při antropologických výzkumech na Trobriandových ostrovech využíval už dříve pořízené „inventáře pro pozorování v terénu“ (Malinowski 2000). Protože

náš inventář pro vizuální sociologii chceme seřadit co nejsystematičtěji, přijmeme jako východisko analytickou matici kontextů a aspektů, v nichž se projevuje sociální život.

Pojetí kontextu jsme zavedli již dříve. Připomeňme, že jde o takové typické oblasti sociálního života, do nichž lidé nějak vcházejí a z nichž vycházejí během svého každodenního fungování a také v průběhu celého svého života. Každý kontext se vyznačuje zvláštností vzhledem k rozmanitým aspektům. Vezměme v úvahu patnáct nejdůležitějších sociálních kontextů. Nejdříve ty, které představují základní existenciální zkušenost každého člověka a vyplývají z jeho biologické podstaty: rodinná domácnost, práce (včetně techniky), spotřeba, cesty (přemísťování se v prostoru), nemoc, smrt. Následně ty, s nimiž se setkáváme ve většině lidských kultur, a které tedy buď odrážejí nějaké imperativy kolektivní, společenské formy lidského bytí, nebo nějaká nevyhnutelná dramata kolektivní existence. Řadíme sem: vzdělání (výchovu), náboženství, politiku, vědu (poznání), umění, rekreaci (včetně zábavy), sport, válku a živelné pohromy či katastrofy. V každém z těchto kontextů rozlišíme šest aspektů: jednající jednotlivce, jejich činnosti, vzájemné interakce (a sociální vztahy), skupinu (a její strukturu), kulturu a prostředí (okolí).

Jednotlivci

Základní součástí společnosti, a proto i ústředním předmětem zájmu sociologa jsou jednotliví lidé. Ať už máme co do činění s jakýmkoliv kontextem, najdeme tam lidi, například rodiče, děti a příbuzné v kontextu rodiny, obyvatele a sousedy v kontextu domu, dělníky a vedoucí v kontextu práce, prodávající a kupující v kontextu spotřeby, lékaře a pacienty v kontextu nemoci, hrobníky a smuteční hosty v kontextu smrti, učitele a žáky v kontextu vzdělání, občany a úředníky v kontextu politickém, duchovní a věřící v kontextu náboženství, vědce a laboranty v oblasti vědy, umělce a znalce v kontextu umění, bavící se a odpočívající v kontextu rekreace, pasažéry, piloty a průvodčí v kontextu cestování, závodníky, trenéry a fanoušky v kontextu sportu, důstojníky, vojáky a zajatce v kontextu války.

Co můžeme říci o všech těch postavách, čeho si můžeme všimnout, díváme-li se (fotografujeme-li) na ně zvnějšku jako na plnokrevná, vitální, jedinečná individua se jménem a příjmením. Můžeme především vidět jejich pohlaví, věk a rasu. Dále tělesné rysy – vzrůst, postavu, tloušťku, fyzickou sílu, vousy. „Tělo, narozdíl od ‚duše‘ či ‚subjektu‘, je objektem bezesporu vizuálním, a proto představuje bohatý pramen faktů“ (Emmison, Smith 2000: 19).

Vidíme oblečení (šaty, stejnokroj, insignie, řády), účes, ornamentaci těla (tetování, líčení). K očím promlouvá jazyk těla (*body language*), výraz tváře, fyziognomie, postava, póza, gesto (viz Paese 2001; Eisler-Mertz 1999). Jak se domnívá Erving Goffman (1979: 18), „naše schopnost rozpoznávat mikroskopické nuance v nastavení očí, hlavy a trupu je přímo mimořádná“. Dále se něco dovidáme o úrovni osobní hygieny (pozorujeme čistotnost, úpravnost, nebo naopak nedbalost a špinu). Ale zvnějšku zachytitelné jsou také určité symbolické znaky, dané lidem skupinami, jichž jsou členy. Nejprve tedy symboly společenského statusu – talár, oblek, šaty, kravata, šperky – a také symboly uznání a prestiže – řád, vyznamenání. Můžeme rovněž zpozorovat projevy (či příčiny) stigmatu, společenského zavržení, například nuzný, zanedbaný, špinavý vnější vzhled, stav alkoholového nebo drogového opojení a také projevy deviace, například excentrické, od jiných odlišné oblečení a vzhled.

Příkladem projektu vizuální sociologie, který se zaměřil na portrétování představitelů sociálního okraje, bezdomovců a tuláků v Bostonu, je cyklus Douga Harpera (viz 1979) týkající se „života na cestě“. Nacházíme tu výrazné charakteristiky s bohatými informacemi o oděvu, hygieně, ornamentaci těla, pózách a náladách vepsaných do tváří. Je to výsledek mnohaměsíčního zúčastněného pozorování uskutečněného autorem v tomto deviantním prostředí. Podobnou povahu má fotografický cyklus *Two Views of Venice, California* (Dvě tváře Venice v Kalifornii), v němž Bill Aron (viz 1981) po čtyři měsíce portrétoval na jedné straně Židy starší generace, bydlící v této čtvrti Los Angeles, a na straně druhé mladé příslušníky „subkultury pláže“, trávící celé dny na kolečkových bruslích, skatebordech a surfování. Zvláštní sílu dává tomuto projektu kontrast postav z těchto dvou prostředí, otevírající pole pro srovnávací závěry. Ještě jiný aspekt vnějšího vzhledu fotografuje v cyklu *The Beauty Ritual* (Rituál krásy) Phyllis Ewenová (1979). Ukazuje ženy u kašeňníka, v kosmetickém salónu, u manikérky, u švadleny. Jemně vyjímá rozdíly v přístupu ke zkrášlování, které se vyskytují mezi ženami bílé a černé rasy a také v různých věkových skupinách.

Činnosti

Druhým aspektem sociálního života jsou lidské činnosti. V sociálním životě projevují lidé rozmanitou aktivitu. Zvenčí pozorovatelné je chování lidí (*behaviour*), naproti tomu jeho skrytý smysl si můžeme pouze domýšlet. Chování je neobyčejně různorodé a plní různé funkce v různých kontextech

sociálního života. Když Florian Znaniecki (viz 1936) navrhoval klasifikaci sociálních činností, například na vzdělávací, propagandistické, integrační, ekonomické, umělecké, politické apod., implicitně měl na mysli něco podobného jako naše „kontexty“, v nichž činnosti sehrávají různé role. V určitém období můžeme vidět rituální chování (opakující se podle identické, přesné sekvence) či chování rutinní (obvyklé, normální, které v dané situaci daná osoba vykazuje vždy) a také chování deviantní (odchylující se od standardu, jaký ukazuje chování jiných, jichž je většina). Můžeme zaznamenat typické chování – stejné u mnoha aktivních jedinců; obřadné chování, neobvyklé pro svoji slavnostnost, nevšednost, důstojnost, bohatství dekorativní formy, atmosféru *sacrum*, která je obklopuje.

Dva klasické fotografické projekty se zaměřily na netypické – protože nuceně omezené – formy aktivity. Jeden, jehož autorem je Bruce Jackson (viz 1981), se soustřeďuje na chování vězňů a různé projevy vynucené nečinnosti. Druhý, realizovaný lékařem Markem Rosenbergem (viz 1981), fotograficky sleduje průběh choroby a rekonvalescence pacienta po výronu do mozku a ilustruje přechod od částečné paralýzy ke stále složitějším formám činnosti. Vizually bohatší je fotografický cyklus polského psychologa Edwarda Franuse (viz 1972), který na několika stech snímcích pořízených během několika let představuje stále bohatší formy chování vlastní dcerky, od raného období nemluvně až po období dětství.

Sociální interakce

Třetím aspektem sociálního života jsou interakce, vzájemně usměrňované činnosti nejméně dvou osob. „Sociální interakce je jevem z podstaty vizuálním, organizovaným kolem pozorovaných symbolů. Lidé v interakci jsou proto velice vhodní pro vizuální zkoumání“ (Emmison, Smith 2000: 190). Nejjednoduššími formami interakce jsou kontakty, dotyky, komunikování, například rozhovor (i když samozřejmě jen vidíme a neslyšíme nebudeme vědět, o čem je řeč, vidíme pouze, že dvě osoby rozmlouvají). Ve složitějších formách, které George Herbert Mead charakterizoval jako společné činnosti, se účastní mnoho lidí vstupujících zároveň do mnoha vzájemně se křížujících či paralelních interakcí (diskuse na vědeckém semináři, středověčné večere nebo porady u „kulatého stolu“ – to jsou příklady, které se namanou jako první). Nesmírně důležité pro průběh interakce je prostorové rozmístění partnerů. Ne náhodou se jinak hovoří při svatebním stole (obvyčejně s nejbližšími sousedy zprava i zleva), při diplomatickém kulatém stole (se stejnou

možností navázat hovor s každým ze sedících okolo) a ještě jinak na recepci, kde konfigurace partnerů podléhá neustálé proměně, což je možno zachytit sérií snímků (dobré příklady, i když nikoli záměrně sociologické, jsou reportáže ze společenského života vyšších vrstev v barevných časopisech pro ženy). Všechny tyto podstatné rysy prostorové interakce jsou zachytitelné zrakem (a tedy fotograficky). „Zkoumání interakcí se může stát zkoumáním lidí jako nositelů znaků, ukazujících jejich totožnost, status a sociální kompetence. Poněvadž tvorba a čtení těchto znaků se odehrává převážně ve vizuální oblasti (výjimkou je např. vůně parfému a samozřejmě jazyk, kterým mluvíme), sociální interakce je z podstaty viditelnou aktivitou zaměřenou do velké míry na pozorovatelnou symboliku. Analýza osob podílejících se na interakci je proto velice vhodným tématem vizuálního zkoumání“ (Emmison, Smith 2000: 190).

Neslavnějším klasickým fotografickým projektem, který do centra pozornosti postavil právě interakce, je *Balinese Charakter* Gregory Batesona a Margaret Meadové (1942). V letech 1936–1939 prováděli tito badatelé terénní výzkumy na ostrově Bali a udělali kolem 25 tisíc snímků ostrovanů, zaměřených především na socializaci, vzdělání a výchovu (a tedy na interakci rodičů a dětí a kontakty mezi samotnými dětmi). Měly ukázat, jak se utváří osobnost jednotlivců (a v důsledku toho svébytný „charakter“ této společnosti). „Naším cílem,“ napsali autoři, „je ukázat, jak domorodci z Bali jako živí lidé – pohybující se, stojící, jedící, spící, tančící a upadající do tranzu – realizují onu abstrakci, která se v jazyce specialistů nazývá kultura“ (tíž, 1942: xii). Výsledkem dvoufázové selekce byl výběr nejprve 6000, pak 759 snímků, které se dostaly do publikace. Jsou utříděny do tematických tabulek – například podle takových kategorií, jako je prostorová orientace, učení, integrace a desintegrace těla, rodiče a děti, příbuzní, stadia vývoje dítěte, rituály přechodu – a opatřeny obšírnými souběžnými komentáři; monografie tak přináší ohromné poznatky díky dvěma rovnoprávným médiím: fotografiím a textům. Jiný projekt zasvěcený skupinovému interakcím uskutečnil Eduardo Viveiros de Castro (viz 1981) v brazilském Mato Grosso u kmene Yawalapiti. Tématem jeho fotografií jsou rituální tance s celým jejich sakrálním rámcem, rafinovanými úbory a ornamentací těla, jež vtahují celou společnost.

Naprosto jiným způsobem přistoupil k analýze interakcí Edward Hall, který se zaměřil na prostorový odstup a způsob využívání prostoru partnerů. Na základě analýzy bohatých fotografických materiálů rozlišil v interakcích intimní odstup (do 45 cm), osobní odstup (svébytnou ochrannou sféru, kterou jakoby každý z nás vytvářel kolem sebe a na jejíž narušení reaguje – do 1,2 m), společenský odstup (typický pro formální vztahy, v práci a také

tehdy, když se chceme izolovat a vyloučit z rozmluvy – do 3,6 m) a veřejný odstup (ve velmi formálních vztazích, při veřejných proslovech, univerzitní přednášce, ve dvorním a diplomatickém protokolu – do více než 7,5 m). Ukazuje se, že definice správných odstupů pro dané sociální vztahy se v různých kulturách mění. Jak upozorňuje sám autor, „tato zevšeobecnění nejsou ani v nejmenším reprezentativní pro lidské chování – a dokonce ani pro chování Američanů. (...) Černoši a Latinoameričané, stejně jako emigranti z jihoevropských zemí, mají naprosto jiné proxemické vzorce“ (týž 2003: 149). Hall vyčlenil zkoumání mezilidského prostoru jako zvláštní oblast a dal jí název proxemika (týž 2003: 145–165).

Kolektivity a kolektivní činnosti

Dalším, čtvrtým objektem přístupným pozorování (a tím i fotografickému záznamu) jsou lidské kolektivity. Především můžeme zrakově postihnout takové formální rysy, jako je početnost, tvar, forma či struktura prostoru kolektivity (pár, skupina, šik, fronta, dav apod.). Fotograficky je zachytitelná rovněž subtilnější struktura rozdílnosti či nerovnosti – pohlavní, rasová, etnická nebo majetková – v rámci lidských kolektivit. Zvláště častým fotografickým objektem jsou ostré sociální kontrasty, zejména srážka bohatství a bídy. Podle známek čistě vnějších se dá často popsat také „obsahový“ druh kolektivity: její cíl, charakter, aktivita, která se v ní odehrává (pár milenců, šachy nebo tenis, fotbalový zápas, turistický zájezd, rodina na procházce, školní třída, manifestace, politická demonstrace, vojenský oddíl, divadelní publikum apod.). V kolektivitách neustále probíhá nějaká aktivita. Neomezuje se jen na činnost jednotlivců, ale nabývá různé formy kolektivního jednání. S pomocí série snímků můžeme zachytit proměnlivý rytmus kolektivní aktivity: denní, týdenní, roční (např. typy aktivity probíhající v různých dnech týdne, včetně nedělního chování, rytmus zemědělských prací v různých obdobích roku apod.). Můžeme rovněž nalézt mnoho vnějších znaků typických kolektivních jednání v určitých opakovaných situacích (pouliční manifestace, bohoslužba, diskotéka, ples v opeře, rockový koncert apod.).

Kolektivní činnosti jsou objektem velmi fotogenickým. Jsou typickým předmětem novinové, reportážní fotografie. Fotky tzv. politiky ulice, tedy masových politických vystoupení a protestů, najdeme bezmála v každých novinách. Sociologicky zvláště důležitou formou kolektivního chování jsou společenská hnutí, například velmi spektakulární ekologická, antiglobalizační a feministická hnutí. Příkladný sociologický projekt, který shromáždil různé

fotografie jednoho z největších sociálních hnutí 20. století, totiž černošského hnutí za občanská práva v USA pod vedením Martina Luthera Kinga, je *This Mighty Dream. Social Protest Movements in the United States* (viz Adamson, Borgos 1984). Obrovskou fotografickou dokumentací má hnutí „Solidarita“, a zejména období počátečních stávek v létě 1980 a období výjimečného stavu 1981–1982. Stejně častým tématem fotografie bohaté na sociologické obsahy jsou katastrofy, živelné pohromy a vojenské konflikty (viz Huppaufer 1995). V těchto situacích se s laboratorní ostrostí uvolňují dramatické formy kolektivního chování. Klasickým tvůrcem válečné reportáže je Robert Capa, jehož fotografie z občanské války ve Španělsku a následně z různých front druhé světové války, publikované převážně v týdeníku *Life*, líčily s ohromnou pronikavostí tragiku válečných událostí. Životní program odvozený z pacifistické ideologie si učinil ze zobrazování tragédie války Richard Nachtewey. V Polsku za otřesné reportáže z válek na Balkáně i války v Afghánistánu a Čečensku vděčíme skupině fotografů seskupených kolem novin *Gazeta Wyborcza* (mezi nimi je například Krzysztof Miller) nebo televizním reportérům v čele s tragicky zahynuvším Waldemarem Milewiczem. Pokud jde o úplně jiné oblasti, kolektivní jednání je také typické pro kontext sportu, rekreace a zábavy. Sportovní fotografie, ukazující chování závodníků i fanoušků, umožňuje uvidět mnoho sociologicky zajímavých jevů. V Polsku je mistrem sportovní fotografie Kuba Atys.

Kultura

Pátým aspektem sociálního života je kultura. Bezprostředně pozorovatelné je všechno to, co je obsaženo v pojmu materiální kultura a představuje předmět zájmu (také fotografického) etnografie. Tradičním tématem jsou pracovní nástroje, předměty domácího hospodářství, vybavení domácností, oděv. Potenciálně všechny předměty „představují záznam lidské aktivity (...) a mohou sloužit jako ukazatel širších sociálně-kulturních procesů a stát se nástrojem teoreticky prohloubeného vysvětlení sociálního života“ (Emmison, Smith 2000: 109). Vnější, pozorovatelné projevy má také umělecká a symbolická kultura, což je v podstatě oblast vědomí, bezprostředně vizuálně nepřístupná, ale se silným vnějším výrazem. Místa, kde nacházíme masové materiální substráty společenského vědomí, jsou kostely, svatyně, hřbitovy, knihovny a novinové stánky, divadla, kina, filharmonie, muzea a místa národní paměti, vlastenecké pomníky a monumenty. Vizuální oblastí, v níž se projevují kulturní standardy krásy či elegance, je móda. Normy vnějšího

vzhledu (kód oblečení) přijaté v dané profesní skupině ukazují snímky lidí z podnikatelské sféry nebo – z protějšího pólu – umělecké bohémy. Reglementaci vnějšího vzhledu v určitém prostředí vidíme ve vojenských uniformách, sutanách duchovních, hábitech mnichů nebo pláštích lékařů. Normativní kultura si nachází svůj vnější výraz v ikonografických znacích zákazu či příkazu, například v dopravním značení a informativních tabulích na nádražích a letištích apod. Zajímavý fotografický projekt seznamující se systémem ikonografických znaků orientujících pacienty v nemocnicích najdeme ve specializovaném časopise *Information Design Journal* (viz Sharrock, Anderson 1979), věnovaném praktickému uplatnění vizuální kultury. Autoři pokládají tyto znaky za zvláštní kategorii, mající bezprostředně praktický smysl. „Lidi nezajímá obecný význam znaku, ale jeho užití za určitým cílem (...) jejich myšlení není teoretické a zobecňující, ale praktické a zasazené v konkrétním kontextu. (...) Četba znaku je praktickou činností v rámci úkolu nalezení cesty“ (tíž 1979: 81, 90). Tento příklad nás přivádí k důležitému rysu pozdně moderní společnosti, na který jsme mnohokrát upozorňovali už dříve: všeobecné přítomnosti obrazů – záměrných realistických či symbolických představ rozmanitých objektů a situací – v našem prostředí. Lze tu zmínit ještě reklamy, štíty, plakáty, billboardy, vlajky, transparenty, loga a graffiti, různým způsobem projevující navenek důležitá kulturní pravidla či hodnoty.

Sociální prostředí

Šestým aspektem sociálního života je prostředí. Individuální nebo skupinová aktivita neprobíhá v prázdnotě, ale uprostřed různých přírodních objektů. Předmětem pozorování tak může být lokalizace jednotlivců i kolektivů v prostoru. „Bezmála všechno, co člověk je a co dělá, souvisí se zkušeností prostoru“ (Hall 2003: 231). Předně jde o ekologii, která podstatným způsobem ovlivňuje lidskou aktivitu: lesní, pouštní, horské, přímořské prostředí, stupeň znečištění prostředí. V městech je důležité prostorové uspořádání, množství zeleně – parků a zahrad. Ervin Zube (viz 1979) řídil originální fotografický projekt, který měl ukázat, jak lidé reagují na vítr, jehož síla a směr závisí ve velkém městě na uspořádání ulic. Se spolupracovníky vyfotografoval chodce ve větrných dnech na čtyřech velkých křižovatkách v Bostonu a následně předložil graficky a kvantitativně zpracované přemísťování lidí po ulicích v korelaci se silou větru a lokalizací ulic. Jako sociálně důležitý se ukazuje také typ horizontu – plochý nebo hornatý (např. Holandsko v protikladu ke Švýcarsku). Mezi jinými „kontextovými“ okolnostmi lze zmínit klima

(v korelaci s typem oblečení a budov), typ osídlení – městský, vesnický, předměstský, kočovný (nomádi, Cikáni), síť cest a jejich druh, kolorit a estetiku prostředí (šedivé či barvitě, nepořádek či pořádek, chaos či řád).

Prostředím člověka nejsou jen přírodní objekty, ale také umělé prostředí vytvořené člověkem, jinak řečeno technická civilizace a infrastruktura. Spadají sem věci přístupné vnějšímu pozorování, jako jsou typy budov, struktura sídel, tvar zahrad nebo obdělávaných polí. Ve městech jsou důležitými prvky památky, pomníky, kavárny. Dále vybavení nábytkem a organizace bytového prostoru, ozdoby, typické předměty (knížky, obrazy, diplomy, myslivecké trofeje, exotické památky z cest apod.). Důležité je technické vybavení bytů, používané předměty, nádobí, hrnky atd. V naší době je předmětem s ústředním významem televizor; je dobré si všimnout, zda se v domácnosti nachází a kde je umístěn (je předmětem ústředním nebo okrajovým, v kterém pokoji je, je jeden či je jich několik apod.). Jeden výborný mezinárodní srovnávací projekt spočíval ve fotografování prvků vybavení, které vybrali sami obyvatelé, protože podle jejich mínění byly důležité, a jež pak vynesli před dům jako scénografické pozadí pro skupinový portrét (viz Menzel 1994). Šestnáct fotografů zaranžovalo třicet takových rodinných portrétů v obklopení předměty domácího vybavení. Pocházely z třiceti různých zemí a poskytl vynikající srovnávací materiál. Udivující je například skutečnost, že na všech snímcích, jinak po všech stránkách tak rozmanitých, se vždy nachází televizor, svébytná „kulturní univerzálie“ naší doby! Přirozenějším způsobem realizovala podobný záměr v *Zapise sociologicznym* Zofia Rydetová, když portrétovala představitele různých společenských skupin na pozadí jejich autentických bytových interiérů (viz Rydet 1997; Czartoryska 1997; Bohdziewicz 1997).

Složitý soubor kategorií pro klasifikaci předmětů uvnitř obytných prostor navrhuje Harold Riggins (viz 1994). Předměty „přirozeně aktivní“ jsou ty, kterých se užívá jako nástrojů (např. příbory), naproti tomu ty „přirozeně pasivní“ jsou objektem kontemplace nebo dekorace (např. váza na pianu). „Prestižní předměty“ mají za úkol informovat o společenském statusu (např. piano, starožitný nábytek). „Znaky identity a sebehodnocení“ jsou předměty, jejichž prostřednictvím obyvatelé vypovídají něco o sobě (např. svatební fotografie, akademický diplom nebo pohár ze sportovního vítězství). „Stydlivé předměty“ jsou ty, které prozrazují nějakou velmi soukromou stránku života a obvykle zůstávají skryty (např. zásoby léků, špinavé prádlo nebo pornografické tiskoviny). Mezi „zábavní předměty“ patří společenské hry nebo balíček karet. „Profesionální předměty“ jsou prostředky zaměstnání (např. stetoskop nebo injekce v domě lékaře, vědecká knihovna v domě vědce). „Exotické předměty“ jsou vystaveny jako důkaz návštěvy cizích zemí (např. mušle z tro-

pických moří nebo africké sošky). Z určitých obecnějších rysů obytného interiéru můžeme čerpat sociologické informace nezávisle na výpovědi jednotlivých předmětů. Například z jeho statusové koherence či nekoherence. Jde o to, zda nahromaděné předměty patří do stejné třídy a vystihují velikost finančního a kulturního kapitálu obyvatele (např. starožitný nábytek, staré inkunábule, originály na stěnách), nebo jsou shromážděny náhodně (např. starožitný nábytek promíchaný s moderním, obrazy a laciné plakáty, televize vyšší třídy a zrezavělé hrnky) (viz týž 1994: 111–115).

Kromě obydlí nás obklopují dopravní a komunikační prostředky, především auta a všechno to, co souvisí s „automobilovou civilizací“ – čerpací stanice, parkovací plochy, vjezdy, motely apod. Pro skandinávské země, Holandsko a Belgii jsou charakteristická kola a oddělená infrastruktura bicyklové dopravy. Vesnické prostředí se odlišuje hospodářskými předměty a zařízeními a také domácími zvířaty. Územím zajímavých pozorování jsou hřbitovy, kde se v povaze náhrobků a jejich umístění projevují důležité rysy společnosti – a zvláště třídní nerovnost a etnická rozmanitost. Nakonec se v lidském prostředí nacházejí reziduální stopy jejich dřívějších aktivit, například objekty, které padly za oběť vandalismu, zanedbání a odhození nebo předměty už neužitečné, které leží na smetištích a skládkách. Existuje zábavně znějící název pro jednu specializaci – „archeologie smetišť“, z anglického *garbology*.

Mnoho vizuálních rysů vykazuje prostředí práce, kontext doprovázející většinu lidí značnou část dne. Důležitá je prostorová organizace místa práce (ať je to továrna, či pole, řemeslnická dílna, či kancelář atd.). Podstatná je povaha pracovních nástrojů a používaných zařízení. Také estetika budov, továrnických hal, kanceláří, sociálních zařízení je rysem postizitelným pozorováním. Oblastí pohlcující v moderní společnosti značnou část lidské aktivity je spotřeba. Pozorovat se dají instituce dodávající zboží a služby: obchody, supermarkety, trhy, jarmarky, bazary, restaurace, puby, závodní jídelny, bary, taverny, hospody apod. Vizuálně bohaté je samozřejmě veškeré spotřební zboží, jehož vzhled, obal (jednotnost či rozmanitost, šedivost či barvitost) jsou předmětem tvorby a manipulace výrobců i prodejců. V našem prostředí nacházíme početné objekty, zařízení a instituce sloužící zábavě: veřejné parky, veselá městečka, zábavní centra (Disneyland, Prátr, Legoland) apod. Od nich se odlišují ty, které slouží sportovním účelům a rozvoji tělesné kultury: stadiony, tenisové kurty, plavecké bazény, běžecké dráhy, posilovny, kulturistické kluby, sauny. Často jen jejich registrace v okolí dovoluje popsát, kterým zábavám se lidé věnují a jaké pěstují sporty.

Uvedený přehled příkladů vizuálních jevů vyskytujících se v řadě kontextů sociálního života je zcela určitě neúplný. Měl pouze ukázat, jak neobvykle bo-

haté a rozmanité jsou vizuální projevy šesti vyčleněných aspektů společnosti: jednajících jednotlivců, činností, interakcí, lidských kolektivů, kultury a prostředí. A tím i to, jak velké jsou možnosti fotografického záznamu podřízeného sociologickým problémům a otázkám. Provedené rozlišení lze schematicky shrnout s pomocí matrice, křížící jednotlivé kontexty s aspekty, jež se v každém z nich vyskytují (viz schéma). Jak vidno, máme téměř sto kategorií jevů, událostí a předmětů, které jsou dostupné zrakovému pozorování a lze je zachytit fotografickým obrazem. Ve schématu jsme uvedli pouze po jednom příkladě pro každou kategorii, i když jich samozřejmě může být mnohem víc. Necháváme doplnění zbývajících představivosti a přemýšlivosti čtenáře.

Schéma – Matrice vizuálních faktů

Aspekty / Kontexty	Jednotlivec	Činnost	Interakce	Kolektivita	Kultura/ Technika	Prostředí
Rodinná domácnost	dítě	vaření	rodinná večeře	rodina	nábytek	bydlení
Práce	horník	rubání	spolupráce	parta	sbíječka	důl
Spotřeba	zákazník	nákup	transakce	nakupující	reklama	obchod
Cestování	turista	prohlížení	výklad	zájezd	památky	hotel
Nemoc	lékař	terapie	výzkum	zdravotní personál	tomograf	nemocnice
Smrt	hrobník	pohřeb	kondolence	smuteční hosté	Dušičky	hřbitov
Vzdělání	učitel	výklad	zkouška	třída	projektor	škola
Náboženství	kněz	bohoslužba	zpověď	věřící	oltář	kostel
Politika	poslanec	hlasování	spor	voliči	rozprava	parlament
Věda	profesor	výzkum	seminář	studenti	knihy	univerzita
Umění	umělec	malování	pózování	bohéma	kompozice	muzeum
Rekreace	rekreant	opalování	zábava	lázeňští hosté	surfing	lázně
Sport	závodník	hra	utkáni	tým	fotbal	stadion
Válka	voják	střelba	boj	oddíl	puška	bitevní pole
Pohromy a katastrofy	oběť	záchrana	vzájemná pomoc	postižení	záchranná technika	ruiny

FOTOGRAFIE JAKO DOPLNĚK JINÝCH SOCIOLOGICKÝCH METOD

Úloha fotografie v sociologickém poznání je předmětem sporu. Ten je ozvěnou širšího sporu kolem statusu sociální vědy. Tradiční stanovisko, vycházející ještě z pozitivistické orientace, hlásá, že hlavním cílem a konečným výsledkem poznání, včetně sociálních věd, je proniknutí k objektivní pravdě, to znamená odhalení vlastností a zákonitostí sociálního života. Nové stanovisko, spojené především s postmodernistickým proudem, popírá existenci objektivní pravdy, v každém případě možnost k ní proniknout, a ukazuje, že každé vědění je subjektivní konstrukcí, silně zrelativizovanou kontextem poznání či situací poznávajícího subjektu.

Kritický realismus

Podle tradičního stanoviska je fotografie předvedením určitého objektivně existujícího stavu věcí. V případě fotografie využívá fotografická technika optickou zákonitost (*camera obscura*), díky níž může každý snímek pojímat jako odraz objektu, který se nachází před objektivem. Takové stanovisko – lze je nazvat realistickým – reprezentuje Roland Barthes (2005: 75, 79; kurzíva a velké písmeno ve slově fotografie u Barthesa): „nemohu v případě Fotografie nikdy popřít, že *tato věc tu byla* (...) Na tomto snímku jsou polští vojáci odpočívající v poli (Kertész, 1915); nic výjimečného kromě toho, co mi nemůže zprostředkovat žádný realistický malíř: *že tam byli; co vidím, to není vzpomínka, výtvar představitosti, rekonstrukce, kus Májina závoje, jakým nás obdaruje umění, nýbrž je to reálno ve stavu minulosti: současné minulé i reálné.*“ Podobnou myšlenku najdeme u klasiků fotografie. Edward Weston se domnívá: „Fotoaparát lze jen těžko přinutit ke lži: v podstatě je to poctivé médium“ (cit. ze Sontagová 2002: 164). Laszlo Moholy-Nagy mu přizvukuje: „Tak se nám ve fotoaparátu nabízí nejspolehlivější prostředek k dosažení objektivního vidění“ (cit. ze Sontagová 2002: 177). Realistický názor přijímají většinou také sociologové zajímající se o fotografii. „Jediný rozdíl mezi interpretací živého pohledu a jeho obrazu možná spočívá v tom, že to, co vidíme živě, nás utvrzuje v tom, že co vidíme, je takové, jak to vidíme, nyní, v této

chvíli, kdežto obraz v nejlepším případě zaručuje, že to takové bylo někdy v minulosti“ (Goffman 1979: 12).

Hovoříme tu samozřejmě celou dobu o tradiční fotografii, využívající citlivosti filmu na světlo, neboť digitální fotografie otevírá neohrazené možnosti počítačové manipulace obrazem, jež může vytvářet virtuální obrazy, jazykem Baudrillarda „simulace“, jimž ve skutečnosti vůbec nic neodpovídá. Podle Mirzoeffa (1999: 88) to znamená „konec fotografie jako důkazu čehokoli“.

Přibližně od osmdesátých let realistickému stanovisku oponuje stanovisko jiné, formulované nejprve v „nové etnografii“ (viz Pink 2001: 1), později v postmodernistické reflexi a také v určitých směrech „kulturálních studií“. Zastává názor, že fotografie neodráží skutečnost, ale spíše „osobní a profesionální záměry fotografa, institucionální agendy, jimž je podřízena jeho činnost, způsob, jakým užívá fotografii ve vztahu k specifickým kulturním diskurzům, jak konstruuje jednotlivé aspekty své totožnosti a jaké teorie reprezentace inspirují jeho praxi (týž 2001: 55). Nazvěme takový názor kritickým. Fotografie je zde nástrojem poznání, ale ne toho, co představuje, ale spíše celého subjektivního a sociálního kontextu, v němž byl snímek udělán. Marcus Banks (1998: 18) se domnívá, že se to týká také zdánlivě neobjektivnějších fotografických technik: „Dokonce i ty klasické ‚neviditelné kamery‘ moderní průmyslové společnosti – kamery dohlížející v bankách, registrující překročení rychlosti na silnici, ‚oči z nebe‘ provádějící průzkum terénu z vrtulníku – jsou situovány sociálně a ‚vidí‘ z určitého sociálně konstruovaného hlediska.“

Realistické stanovisko pokládá fotografii za doplněk celého v sociologii už dříve vypracovaného arzenálu výzkumných metod a technik, za dodatečnou pomůcku poznávání společnosti. Takto pojímá fotografii Susan Sontagová (2002: 87, 9–10): „Fotografie je obecně považována za nástroj poznání věcí. (...) Fotografie podávají důkazy. Něco, o čem víme z doslechu a o čem pochybujeme, se zdá být potvrzeno, vidíme-li to na fotografii. (...) Fotografie platí za nesporný důkaz, že se daná věc vskutku stala.“ Krajiné kritické stanovisko zastává „opačný pohled, totiž že mají-li sociální vědy skutečně obsáhnout vizuální sféru, musí spíše (...) rozvíjet alternativní cíle a metodologie, nikoli přidávat vizuální aspekt k existujícím metodologickým pravidlům a analytickým schémátům“ (Pink 2001: 4). Naneštěstí autorka příliš neumí vysvětlit, v čem by takové alternativní metody měly spočívat.

V této knize zastávám stanovisko nacházející se mezi oběma krajnostmi, které by se dalo charakterizovat jako kritický realismus. Aniž popírám pravdivost určitých postřehů „nové etnografie“, postmodernismu či „kulturálních studií“ k tématu subjektivních a situačních faktorů, které nacházejí výraz

ve fotografickém snímku, tvrdím zároveň, že snímek je vždy snímkem něčeho, že něco představuje, že odráží nějaké sociální jevy a zákonitosti. Stejně jako Elizabeth Chaplinová (1994: 199) se domnívám, že „není důvod, proč by sociální vědec nemohl brát v úvahu fakt, že fotografie jsou konstruovány sociálně, a zároveň uznávat, že mohou dodávat specifické informace o společnosti, o níž dříve věděl málo nebo nic“.

Je-li fotografický aparát svébytným technickým prodloužením lidského oka, pak se i v děláni fotografií vyskytuje ona dualita, kterou běžný jazyk zachycuje pomocí rozlišení mezi „vidět“ a „dívat se“. „Vidět“ znamená pasivně registrovat něco, co existuje kdesi vně, mimo osobu, která to vidí. „Dívat se“ znamená aktivně na něco zaměřit pozornost v souladu s nějakými subjektivními nebo kulturními kritérii důležitosti. Fotografický aparát vidí v tom smyslu, že odráží to, co se nachází před jeho objektivem, nějaký fragment světa takového, jaký je, světa skutečného. Fotografický aparát, či spíše fotograf držící ho v rukou, se dívá přes objektiv v tom smyslu, že vybírá objekt, staví do centra důležité a na okraj zatlačuje nedůležité, pojímá objekt v ostřím či neostřím prostorovém plánu, za pomoci filtrů a jiných technických úkonů tónuje a kontrastuje obraz atd. Všechno to probíhá ve shodě s určitými osobními záměry a kulturními pravidly. „I ta nejbanálnější fotografie vyjadřuje kromě jasných záměrů fotografa také celý systém schémat vnímání, myšlení a hodnocení, který je společný pro celou skupinu“ (Bourdieu 1990: 6). Co víc, objektem snímku je v případě sociologické fotografie nejčastěji člověk. A ten může nebýt jen trpným předmětem, ale vstoupit do interakce s fotografujícím, nějak se stavět, pózovat, vztahovat se k činnosti fotografa, opět podle své subjektivní definice situace a kulturních pravidel týkajících se fotografování, která platí v jeho společnosti. V takovém případě je tedy vznikající snímek výsledkem více nebo méně artikulovaných vyjednávání mezi fotografujícím a fotografovaným. „Nejen že subjektivita badatele zabarvuje jeho chápání ‚skutečností‘, ale vztah mezi subjektivitami badatele a informátora vytváří vyjednanou verzi skutečnosti (Pink 2001: 20).

Při analýze snímku je proto třeba vzít v úvahu přinejmenším tři jeho vrstvy: a) to, co odráží, tedy předmět; b) subjektivitu a kulturní orientaci fotografujícího a nakonec c) subjektivní a kulturní reakce fotografovaných osob, vyjádřené ve způsobu, kterým se jeví na snímku. V případě sociologické fotografie, která se dělá záměrně s poznávacím cílem, lze vrstvu b) zachytit zvlášť snadno. Můžeme předpokládat, že subjektivním záměrem fotografujícího je výzkum společnosti, situace je jednoznačně charakterizována jako výzkumná a jeho kulturní orientace je důsledkem jeho příslušnosti k vědeckému prostředí, což v průběhu výzkumné činnosti převládá nad jeho jinými loajali-

tami a příslušnostmi. Vrstva c), to znamená reaktivita zkoumaných osob, se bude projevat v různé míře v závislosti na tom, v rámci jaké sociologické techniky či metody byla fotografie využita. Zatím se zdržíme u vrstvy a), tedy u realistické strany „kritického realismu“, a podíváme se, jakým výzkumným metodám a technikám sociologie může fotografie pomoci v zachycení vlastností a zákonitostí sociálního světa.

Pozorování

Je naprosto jasné, že když mluvíme o fotografii ve smyslu dělání snímků, je to především doplnění či obohacení metody pozorování. Typy pozorování s využitím fotografického aparátu se mohou lišit vzhledem k čtyřem kritériím. Za prvé, vzhledem k lokalizaci pozorovatele (fotografa) ve zkoumané společnosti. Může jít o zúčastněné pozorování, využívající perspektivu jejího příslušníka (insidera), nebo o vnější pozorování prováděné z perspektivy příslušníka jiné společnosti (outsidera). V případě zúčastněného pozorování vstupuje badatel do zkoumané skupiny, provádí pro ni charakteristické činnosti, napodobuje typické způsoby existence, osvojuje si zvyková a obyčejová pravidla, učí se místní jazyk či jemné odchylky slovníku. Nakonec získává uznání jiných členů skupiny, kteří ho přijímají za svého. Díky tomu se stává v určitém smyslu neviditelný, ve skupině se rozpouští a může provádět pronikavé, reakcemi zkoumaných nezakreslené pozorování. Intimní znalost zkoumané skupiny navíc dovoluje nahlédnout její nejsubtilnější a neskrytější rysy a zákonitosti. Vyžaduje to někdy měsíce i léta. Ale vědecká kořist je ohromná: „Společnost se odhaluje před badateli, kteří ji dlouhou dobu pečlivě pozorují, a ne před rychlým pohledem oka průchozího (...) Tráví-li fotograf dlouhou dobu mezi členy zkoumané společnosti, učí se, co má cenu fotografovat, kde probíhá hlubší, a nejen povrchní drama, a jak toto drama může být přeloženo do jazyka světa a představ“ (*Exploring Society Photographically* 1981: 11).

V klasických výzkumných projektech prováděných tímto způsobem, nejdříve sociálními antropology v terénních výzkumech (například Bronisławem Malinowským, Gregory Batesonem a Margaret Meadovou) a později v různých prostředích typických pro moderní městskou společnost (například mezi gangy mladistvých v klasických výzkumech Williama Foote-Whytea), byl základním nástrojem pozorování zápisník. Zápisy se daly dělat, aniž si toho ostatní všimli, například – jak to dělal Whyte – v noci zaznamenat postřehy z celého dne. Daleko obtížněji se zachovává neviditelnost a anonymita, když je výzkumným nástrojem aparát. „Poněvadž fotografování je mno-

hem aktivnější než pozorování, určitě má vliv na to, jak je badatel přijímán v terénu (Harper 1979: 30). Týká se to zvláště prostředí, v nichž amatérské užití fotoaparátu není rozšířenou praxí. Doug Harper popisuje zvláště obtíže, na něž narazil ve fotografickém projektu týkajícím se bezdomovců a tuláků. Nejdříve, než ho plně akceptovali jeho společníci, se musel osvědčit v jejich každodenním životě, což samo o sobě vyžadovalo nemalé umění kamufláže. V tomto období musela práce fotografa ještě počkat. Bylo to však neocenitelné období pro pochopení problémů prostředí viděných zevnitř, což umožňovalo vybrat sociologicky důležitá fotografická témata, a dokonce připravit fotografické scénáře. Teprve pak bylo možno přinést nějaký levný a jednoduchý fotoaparát, údajně nalezený na smetišti, a předstírat tak netypického koníčka. Časem si fotografování zvykli na takové podivínství a přestali je brát v úvahu. Výsledkem byl znamenitý soubor sociologických snímků (viz též 1979).

Situace sociálních antropologů, zařazujících do své terénní metody fotografickou dokumentaci, byla o něco snadnější. Přes dlouhodobý pobyt ve zkoumané společnosti, osvojení si jejího jazyka a akceptaci ze strany domorodců byli nevyhnutelně vnímáni jako bílí, kteří přišli odněkud zvenčí. Určitým odlišností jejich chování nebo předmětům, které používali, byla proto věnována menší pozornost. Fotografování mohli domorodci snadněji pokládat za neškodné, excentrické podivínství bílého člověka a nevěnovat mu pozornost. Ale i tehdy užití fotoaparátu vyžaduje nějaké ospravedlnění, nemá-li vyvolat reakce fotografovaných. Jsou místa, kde je focení přirozené a obvyklé, například atraktivní turistické objekty, ulice, náměstí či jiná veřejná místa. Hůře tomu je na místech (např. v domech) soukromých nebo na těch, která jsou pokládána za posvátná (např. v kostelech, na hřbitovech). Existují také kategorie lidí, kteří se dávají fotit ochotněji. Takovou kategorií jsou děti, které si velmi rychle zvykají na pohled aparátu a přestávají sledovat fotografování. Jinou skupinou jsou veřejné osoby – politici, známé osobnosti – a ještě jinou lidé, které blaží sláva – herci, zpěváci, sportovci, pro něž je ukazování se na fotografiích součástí každodenního způsobu života.

V jistém smyslu, byť bez vědeckého záměru, jsou sociologickým projektem typu zúčastněného pozorování snímky slavné americké umělecké fotografky Nan Goldinové. Za téma fotografií si zvolila svůj vlastní komplikovaný život v prostředí společenského okraje – narkomanů, homosexuálů, transvestitů, nemocných AIDS, do něhož vstoupila již v mládí po sebevraždě sestry a útěku z domova. Jak sama napsala, od té doby se pro ni fotografie stala způsobem záchrany paměti o vlastní biografii a nástrojem hledání totožnosti. Od sedmdesátých let tak velmi realisticky ukazovala nejintimnější a nejdras-

tičtější momenty života skupiny: sexuální vztahy, uspokojování fyziologických potřeb, masturbaci, převlékání se do šatů opačného pohlaví a nakonec tělesnou degradaci a smrt způsobenou nemocí AIDS. Snímky jsou pořízeny v temných interiérech bytů, v nichž se skupina potkávala. Na prezentování tak odpuzujících obrazů udivuje jakási hluboce lidská solidarita a soucit s portrétovanými přáteli. Forma jejich fotografií sice připomíná o mnoho později se objevující myšlenku *reality show* v čele s „Velkým bratrem“, a je tam také plno tělesnosti, sexu a deviantní intimity, ale rozdíl je naprosto zásadní. Jak se domnívá Mirzoeff (1999: 81), „její díla opouštějí samu podstatu fotografie, kterou je podívaná, a stávají se svědeckou výpovědí. Svědek se sám účastní v dané scéně a pak o ní podává zprávu, zatímco divák chce vidět a sám zůstat neviditelný.“ Díky Goldinové dostáváme plně realistický obraz údělu ztracených subkultur mládeže, které po revoluci v morálce z konce sedmdesátých let sázely na vytvoření nových forem mezilidských vztahů a utrpěly porážku od kultury „hlavního proudu“, drogové závislosti a epidemie AIDS.

Opakem zúčastněného pozorování je pozorování vnější, z pozice outsidera, který není příslušníkem pozorované skupiny. Hodnota takového přístupu se vyjevuje, když si chceme všimnout výjimečnosti, neobvyklosti, jinakosti a exotičnosti toho, co se ve skupině děje. Účast může učinit určité projevy sociálního života tak samozřejmými a obyčejnými, že jsou až nepostřehnutelné. Může také vést k idealizaci vlastní skupiny, k etnocentrickému vidění. Při pohledu zvnějšku lze jasněji uvidět rozdíly oproti jiným kulturám (včetně naší vlastní), lze také zachovat nezbytný emocionální odstup jako podmínku objektivitu obrazu. Vnější perspektiva vyostřuje kontrasty a osvobozuje od hodnotících předsudků. Z historie sociologie dobře víme, jaké výborné výsledky přinesl přístup outsidera například při zkoumání americké demokracie provedeném Francouzem Alexisem de Tocquevillem (viz 1992 [1848]) nebo při zkoumání černošské otázky v Americe, které prezentoval Švéd Gunnar Myrdal (viz 1944). Když převedeme toto poučení do oblasti sociologické fotografie, můžeme prohlásit, že situace outsidera zvyšuje ostrost vidění. Fotograf-sociolog se opět neliší tak mnoho od fotografa-amatéra, který nejčastěji vytahuje fotoaparát vyprovokován exotikou při cestě do cizích zemí. Fotografické vnější pozorování bude tedy nejužitečnější při srovnávacích či mezikulturních výzkumech.

Jiným kritériem typů pozorování je viditelnost pozorovatele (fotografa). Může pozorovat skrytě, kamuflovaně, pod záminkou jiných činností. Ale může také pozorovat zjevně a navazovat kontakt s pozorovanými (fotografovanými), vysvětlovat jim svou výzkumnou roli a cíl fotografování. V tomto případě hovoříme o fotografii partnerské. Jak víme, neexistuje metoda ideální,

každá má své přednosti a vady. Fotografování z úkrytu umožňují silné teleobjektivy. Výhoda jejich užití je eliminace reakce fotografovaných na fakt, že jsou fotografováni, která by mohla podstatným způsobem znehodnotit situaci a zbavit ji přirozenosti. Vadou jejich užití je úzké okénko a malá hloubka ostrosti, tedy nedostatečné vyčlenění fotografovaného objektu z pozadí. Naproti tomu pro sociologické účely je většinou důležitý široký kontext, v němž probíhá jednání nebo interakce: ať už je to ulice či park, koncertní sál či fotbalový stadion, obchod či muzeum, bydlení či vězení apod. Bez zohlednění tohoto kontextu, který vizuálně zpřístupňuje teprve široké pozadí snímku, je úplná interpretace pozorovaných postav, jejich činností a interakcí nemožná. Proto pro fotografa-sociologa je nejužitečnější fotografie z blízkého odstupů, udělaná s pomocí širokouhlých objektivů. Jak říkají profesionálové, „nejsou-li tvoje fotky dostatečně dobré, to znamená, že jsi nepřistoupil dostatečně blízko“ (Robert Capa, cit. podle Becker 1998: 85).

Fotografie zblízka zase obecně neumožňuje kamufláž. Objevuje se zde onen deformující efekt vyvolaný reakcí fotografovaných, kteří vidí, že jsou fotografováni. Postřehnou-li navíc, že se fotograf snaží skrýt, že fotografuje, nabudou podezření ohledně jeho záměrů a mohou reagovat nevráživostí a nepřátelstvím. Jindy mohou zaujímat nepřirozené pózy, vystavovat se na odív. „Vidíme-li někoho, kdo se dívá (nebo fotografuje), korigujeme svůj postoj, stavíme se k pohledu na nás tak, jak bychom chtěli, aby nás viděl, a prezentujeme tak svůj vlastní *image*“ (Bourdieu 1990: 83). Roland Barthes (2005: 18) popisuje zkušenost portrétovaného: „Jakmile však cítím, že jsem pozorován objektivem, všechno se mění: ustavuji se během *pózování*, okamžitě si fabrikuji jiné tělo, předem se přetvářím v obraz.“ Každý, kdo v televizi sleduje fotbalová utkání či rockové koncerty, zpozoruje, že když kamera klouže po publiku, lidé, na které se zaměří, okamžitě začnou dělat podivné grimasy, mávat do kamery, něco vykřikovat apod. Režisér hned utíká k jinému záběru, v němž se však za okamžik situace opakuje. Dodatečným problémem při fotografování z úkrytu je eticky pochybný charakter takové procedury. Copak to není do určité míry podvod a narušení práva fotografované osoby na svůj vzhled a zachování anonymity? Copak to není prostě slídlilství podobné tomu, co dělají tak eticky problémoví *paparazzi*, profesionální slídlilové filmových hvězd a úspěšných lidí? Jak píše Pierre Bourdieu (1990: 83): „Dívání, kdy není vidět, kdy jiní nevidí, že se díváme, a nedívají se na nás, a v ještě větší míře takové pořizování snímků se prakticky stává krádeží podoby jiných lidí.“ Ve většině moderních právních systémů je právo na ochranu vlastní podoby a její nenarušitelnosti chápáno jako jedno z občanských práv, jehož přestoupení může vést k občanským, a dokonce trestním sankcím. Za výjimku z to-

hoto pravidla se obvykle pokládají shromáždění na veřejných místech, sestávající nejméně z několika lidí, a také veřejné osoby, tedy osoby, v jejichž profesionální roli je obsažena veřejná prezentace (politici, idoly masové kultury, sportovci, herci, *celebrities* apod.)

Máme-li se zbavit takovýchto etických a právních dilemat a také eliminovat či přinejmenším kontrolovat ony deformující reakce fotografovaných, je nutno sáhnout po druhém typu pozorování a vstoupit do otevřeného styku s fotografovanými, odhalit jim své cíle a získat je pro určitý stupeň spolupráce. Taková strategie vyžaduje, jak je nasnadě, určité zvláštní osobnostní předpoklady: umění snadno navázat kontakt s jinými, asertivnost, otevřenost k jiným – což, jak je známo, není dáno každému. Klasický fotografický cyklus Zofii Rydetové *Zapis socjologiczny* by nevznikl, nebýt průbojně, i když subtilní osobnosti autorky, která jí otevírala dveře soukromých domácností. Anna Bohdziewiczová (1997: 189) to popisuje takto: „Paní Zofie hledala chalupy, v nichž doufala nalézt nějaké veteše, a vybírala nejstarší. Říkala: – Ó! Tady vejdemo! Když hospodyně, vidouc naši skupinu, vyšla ven, paní Zofie velmi sladkým hlasem hned přecházela do útoku: – Dobrý den, dobrý den! My k vám jdeme dělat fotky. – Jaké fotky? – zkoušely se dovědět atakované osoby. – Takové, co jsou zadarmo a sám Svatý otec si je prohlídne... Taková registrace starých chalup. Můžeme dál? – a už vcházíme dovnitř a paní Zofie vykřikuje – Ó! Jaké to tu máte pěkné, velmi pěkné! – a hlasem nepřipouštějícím žádný odpor: – Tady, tady si sedněte... Ale paní, vždyť nejsem oblečená, jsem stará a škaredá, na co to bude – zazněly nesmělé protesty. – Ale kdeže, jste oblečena dokonale, a vypadáte tak skvěle! Velmi zřídka dovolila paní Zofie výměnu zástěry, zaklizení bot či něco podobného. Takový rozhodný vstup způsobil, že lidé ji poslouchali a bez dalšího odporu dělali to, co jim nařídila.“

Někdy takovýto přístup narazí na větší nesnáze. Obtíž může spočívat například v nemožnosti komunikace v případě neznalosti jazyka fotografované společnosti. Absence dostatečně rozvinuté „kultury fotografie“, tedy vzácnost fotografických praktik a nezvyk se fotografovat, může v dané skupině vést k nedorozumění ohledně záměru fotografa. Odpor může vyvolat i pokus fotografovat sféru pokládanou za spojenou se *sacrum*. Jindy může zapříčinit odmítnutí spolupráce tabu týkající se fotografování osob (tváře, očí). Stejně tak se může setkat s obrannou agresivitou vstup fotografa do oblasti pokládané za soukromou, a tím více do sféry intimní. Proto jeden z klasiků sociální fotografie z počátku 20. století, Jacob Riis, který používal svéráznou silovou strategii, aniž se ptal fotografovaných na souhlas, charakterizoval svůj přístup jako *flesh and run*, tedy „spusť blesk a vem nohy na ramena“ (viz *Obrazy w działaniu* 2003: 19)

Dalším kritériem rozlišujícím typy pozorování je povaha pozorované situace či události. Nejčastěji budeme pozorovat (fotografovat) v přirozených podmínkách, ale někdy můžeme situaci konstruovat nebo režimovat uměle. Obměnou tohoto druhého případu je fotografický záznam průběhu sociologických experimentů, zejména v oblasti mikrosociologie. Přirozené situace mohou, jak jsme se už zmínili, vycházet vstříc aktivitě fotografa v různé míře. Jsou situace snadno dostupné, veřejná území (park, náměstí, ulice, fotbalový zápas, karneval). Kamuflovat je zvláště snadné v turistických místech – kde všichni něco fotografují – nebo při příležitosti spektakulárních událostí, u nichž se masově objevují fotografové od novin, například v době pouličních demonstrací či na koncertě velké hvězdy. Výjimečně snadným objektem pozorování jsou děti, neboť rychle zapomínají na přítomnost pozorovatele nebo ho ignorují. Daleko obtížnější je pozorování v soukromých situacích pokládaných za intimní, anonymní nebo spojené se *sacrum* (v domě, v obydlí, v kostele, v nemocnici). Ale i zde se vyskytují okolnosti, v nichž je fotografování pokládáno za něco normálního, a dokonce očekávaného. Nikdo se nediví ani neprotestuje, když fotografujeme svatební obřad, křest, svaté přijímání, papežskou mši.

Mnohem vzácněji nachází sociologická fotografie uplatnění v umělých, záměrně zrežimovaných podmínkách. Příkladem mohou být fotografické ilustrace jazyka těla (*body language*), které se nacházejí v četných příručkách pro manažery, mluvčí a specialisty na *public relations* (viz např. Quilliam 2000). Dosud nevyužitě bohatství snímků pro objevené sociologické interpretace představuje divadelní fotografie (v Polsku jsou jejími mistry Wojciech Plewiński a Zbigniew Łagocki). Jen krůček k jasné sociologickým záměrům mají fotografické záznamy experimentálních inscenací, zkoumajících pohyb a využití těla nebo způsoby exprese, které uvedly například Laboratorní divadlo Jerzyho Grotowského či „Cricot 2“ Tadeusze Kantora (tyto snímky jsou shromážděny v bohatých sbírkách krakovské Cricoteky). Zvláštní variantou pozorování v umělých podmínkách, při níž se uplatňuje fotografická technika, je registrace průběhu laboratorních experimentů. Fotografie dovoluje podrobně registrovat fáze i celý průběh experimentu, zachycovat a zaznamenávat nuance, které by mohly uniknout pozornosti v průběhu jeho provádění. Umožňuje to zpětnou analýzu a také kontrolu experimentální situace dalšími odborníky, kteří se samotného experimentu neúčastnili. Průkopnické práce tohoto typu vznikly již v padesátých letech, kdy škola skupinové dynamiky provádějící experimentální výzkumy malých sociálních skupin často využívala fotografické záznamy laboratorních situací. Dobrým příkladem je analýza interakce mezi dětmi provedená Robertem Balesem, výzkum kon-

formismu ve skupinách Salomona Ashe či analýza skupinových konfliktů Muzafera Sherifa. Aby se vyloučil „efekt pozorovatele“, jsou snímky tohoto druhu dělány vždy z úkrytu, s pomocí speciálních technických zařízení, například jednostranně průhledných zrcadel.

Čtvrté kritérium, vyznačující odlišnost typů pozorování prováděného s užitím fotoaparátu, se týká průběhu pozorování (fotografování). Pozorování může být totiž spontánní, otevřené, nestrukturované nebo naopak selektivní, zaměřené, řídicí se jasnými výzkumnými otázkami. V prvním případě se sociolog prostě ponořuje do nějaké sociální situace, hotov fotograficky zaznamenat cokoli, co uzná za sociologicky důležité, „plyne s proudem událostí dne a zapojuje se do nich náhle, když vidí, že se má něco stát, a jde za touto intuicí bez nějakého předběžného plánu“ (Sorenson, Jablonko 1995: 153). Nekonečné množství témat nabízí například život ulice ve velkém městě. Sociolog se tu podobá turistovi. A naráží na stejná rizika, zejména na deformaci perspektivy směrem k tomu, co je podivné, neobvyklé, exotické, a pomnutí obyčejných, jaksi průhledných aspektů sociálního života. „To je deformace každé etnografie: to, co zaznamenáváme, jsou odlišnosti od našeho vlastního světa, a také neočekávané podobnosti“ (Goffman 1979: 25). Ale právě ve sféře samozřejmosti se mohou skrývat nejzajímavější sociologická tajemství. „Dobře známé okolí je to, které jsme vždy viděli, ale na něž jsme se nikdy nedívali, protože je pokládáme za něco samozřejmého“ (Bourdieu 1990: 34). Kladem fotografie ulice je naproti tomu mobilizace pozornosti, kterou přináší záměr fotografovat, a možnost neočekávaných objevů (tedy to, co filozofové vědy charakterizují jako *serendipity effect* – efekt šťastné náhody). Každý, kdo fotografuje, ví, že když jde do terénu „lovit s fotoaparátem“, dívá se jinak, intenzivněji, selektivněji, mnohem soustředěněji než na obyčejné procházce. Často to přináší důležité poznávací výsledky.

Krokem směrem ke strukturovanější fotografii je předchozí výběr situace, v níž se má fotografovat. Tedy nejen místo, ale například politická demonstrace, pouliční festival, karneval, automobilový ruch, bleší trh. Zde se sociolog ponořuje do předem vybraného sociálního kontextu a jeho fotografické pozorování je vybíravější a tematizovanější. Reálný význam získává také jeho profesionální příprava, protože výběr důležitých aspektů situace probíhá v souladu s pojmovými rozlišeními a teoretickými hypotézami sociologie. Jak je obvyklé, když přistupujeme k situaci s hotovými předpoklady, existuje i zde určité riziko, že pozorování vtěsnáme do předem přijatého schématu. Je nezbytné se naladit i na takové pozorování, které naše předpoklady nepotvrdí nebo se do uznávaných schémat vůbec nevejde. Stejně jako každý jiný badatel i sociolog-fotograf se musí řídit Popperovým příkazem falzifikace: hledat

nejen potvrzující doklady, ale především okolnosti, které by mohly svrhnout dříve zastávané hypotézy.

Ještě větší míra strukturalizace se objevuje, když sociolog-fotograf formuluje jasný výzkumný problém a fotografování pokládá za pomoc při hledání empirických faktů představujících operacionalizaci problému. Může se například zamýšlet nad takovými problémy, jako jsou vliv globalizace na život obyvatel města a městskou krajinu, staří lidé a jejich každodenní život, okázalá spotřeba nových zbohatlíků, chuligánství na sportovních stadionech, rezidua židovské kultury, bezdomovci a nezaměstnaní, bída ve velkém městě, nebo velikonoční a vánoční obřady z aspektu rodiny, náboženství a spotřeby. To je jen několik příkladů problémově zaměřených projektů, které jsme realizovali se studenty Jagellonské univerzity.

Plná strukturalizace fotografického projektu se už neřídí obecnými problémy, ale konkrétními výzkumnými otázkami, a vyžaduje připravené scénáře snímků ukazující, jaké druhy fotografické evidence budou k vyřešení daných otázek potenciálně nezbytné. Příkladem mohou být otázky: Existují jasně vydělené oblasti bídy? Zesílila v posledním roce doprava v ulicích? Jak lidé demonstrují svou podporu na předvolební manifestaci? Do jaké míry převažují mezi fotbalovými fanoušky muži? Jaké jsou netypičtější známky protestu mezi mládeží? Takové a podobné otázky mohou být zásadním způsobem osvětleny pomocí záměrně pořízených fotografií či série fotografií. V klasickém fotografickém projektu týkajícím se životních podmínek farmářů v období velké hospodářské krize v USA v třicátých letech byl autorem scénáře jeden z tehdy nejslavnějších amerických sociologů Robert Lynd. Do scénáře zabudoval například tyto otázky: Kde se setkávají místní obyvatelé? Setkávají se ženy na stejných místech jako muži? Do jaké míry se liší vzhled obyvatel, když jsou v práci a když mají po práci? Jak se oblékají představitelé různých zaměstnání vyskytujících se ve společnosti? atd. (viz Suchar 1989: 59).

Zatímco pozorování spontánní, nestrukturované, má především heuristický smysl, nastoluje ideje či hypotézy, odhaluje neočekávané stránky viditelného světa, důkazy sociologických hypotéz či ilustrace sociologických pojetí může poskytnout jen pozorování uskutečněné cíleně, podle určitých jasně formulovaných předpokladů. Jak napsal už Charles Darwin: „Pozorování musí být ‚pro‘ nebo ‚proti‘ nějakému názoru, aby mělo plný smysl.“ Jinými slovy, sociolog-fotograf se musí chtít přes objektiv aktivně ‚dívat‘, nejen pasivně ‚vidět‘. V praxi je nezbytné komplementární využívání obou strategií: „Záměrné spojování otevřených i strukturovaných procedur v průběhu analýzy umožňuje na jedné straně nové objevy s plným vyu-

žitím našich percepčních schopností, a na straně druhé definování a kontrolovaní pozorování tím, že je pojímáme jako formalizované vizuální odpovědi na konkrétní otázky“ (Collier, Collier 1986: 172).

Obsahová analýza

Druhou metodou, jejíž svébytné rozvinutí či doplnění přináší fotografie, je obsahová analýza (viz Rose 2001: 54–68). Obvykle máme na mysli kvantitativní, statisticky zpracovanou analýzu psaného textu (novinového, literárního) vzhledem k výskytu či absenci určitých slov, obrátů, témat, dějů, argumentů atd. Nemusíme však nutně akceptovat teorii poststrukturalismu, abychom uznali, že fotografie rovněž představuje jakýsi kvazitext, s nímž můžeme provádět stejné úkony. Obsahové analýze lze zvláště dobře podrobit série snímků stejných objektů nebo situací, které dovolují precizní zachycení rozdílů, obecných tendencí, a dokonce i tendencí dobových. Ve vztahu k fotografii spočívá obsahová analýza ve vyčlenění vizuálních prvků, které jsou podstatné vzhledem k danému výzkumnému problému nebo otázce, a v zjištění frekvence jejich výskytu v pečlivě vybraném souboru snímků, a poté v provedení kvantitativní analýzy výsledků. Předmětem této metody jsou vnější, pohledem zachytitelné, zjevné prvky snímku, naopak pomínuty jsou skryté významové vrstvy. Je tedy něčím jiným než hermeneutickou, sémiologickou či strukturalistickou interpretací obrazu, směřující k odkrytí a odhalení hlubokého smyslu neviditelného pouhým okem (viz Ball, Smith 1992: 21). O tom pojednáme v následující kapitole.

V kvantitativní analýze obsahu je první etapou samozřejmě jasné vymezení výzkumného problému. Například Lutz a Collins (viz 1993) si kladli následující otázku: Jakým způsobem jsou vizuálně prezentováni představitelé cizích kultur, jiných než kultura západní, a jaké stereotypy a předsudky se v těchto prezentacích projevují? Druhou etapu představuje výběr takového pramene snímků, který – jak se dá očekávat – dodá bohatý fotografický materiál k analýze definovaného problému. V uvedeném případě šlo a) o snímky členů exotických společností, a to b) takové, které se dostávají k širokému okruhu odběratelů a mohou utvářet všeobecné postoje. K analýze vybrali snímky z *National Geographic*, prestižního měsíčníku s vysokým nákladem, který se podle určitých odhadů dostává do rukou 37 miliónům čtenářů na celém světě. Analýza všech snímků hledaného typu ve všech ročnících časopisu by byla samozřejmě prakticky nemožná. Nezbytná je proto etapa třetí: výběr vzorku snímků. Lutz a Collins se rozhodli vybrat losem po jednom snímku

z 594 článků na téma exotických kultur, které vyšly v *National Geographic* v letech 1950–1986.

Následuje obtížná čtvrtá etapa: vytvoření protokolu kódování fotografického materiálu. To vyžaduje nalezení takových prvků obrazu (proměnných), které jsou vzhledem k problému nejdůležitější, a jejich následné označení zvláštními kategoriemi. Tyto kategorie musejí být a) vyčerpávající, to znamená obsahovat všechny prvky obrazu pokládané za důležité, a b) oddělitelné, což znamená, že musejí umožnit každý prvek identifikovat jednoznačně, aniž by se hranice mezi nimi smazaly. V popisovaném výzkumu se autoři rozhodli k výběru 22 kategorií (proměnných), mezi nimiž byly například následující: pohlaví fotografovaných osob, jejich věk, barva kůže, nahota u mužů, nahota u žen, styl oblečení (západní nebo exotický), okolí (městské nebo vesnické), technologie (ručně vyrobené předměty a nářadí nebo moderní zařízení), rituální situace a obřady (přítomnost magie či náboženství) nebo interakce s lidmi ze Západu (viz též 1993: 285). Pátá etapa, kódování snímků, je nejpracnější; spočívá v připsání zavedených kategorií (kódů) ke každému snímku. V praxi se doporučuje společné kódování skupinou badatelů, což umožňuje vyhnout se subjektivismu a kontrolovat správnost připsání každé kategorie. Šestá etapa je kvantitativní analýza, což znamená zjištění četnosti výskytu každé kategorie ve fotografickém materiálu. Nejjednodušší je binární, nula-jedničková analýza: zda je daný prvek v obrazu přítomen nebo ne. Ve složitější proceduře zjišťujeme četnost výskytu daného prvku v rámci obrazu. Jiné formy analýzy mají dichotomický charakter; zjišťujeme výskyt určitého rysu nebo jeho protikladu. Můžeme také provést měření prostoru zaujímaného na snímku zkoumanou jednotkou analýzy (např. jednotlivým člověkem, skupinou, materiálním kontextem, technickým vybavením atd.). Nakonec můžeme měřit stupeň intenzity a výraznosti vyčlenění jednotky analýzy z pozadí (soustředění na daný objekt). Jiné kategorie vyžadují počítání prvků na určité škále, například různých věkových předělů: nemluvnata, děti, mládež, dospělí, staří.

Nakonec je tu sedmá etapa, v níž se formulují závěry: empirické generalizace a ambicióznější teoretická zobecnění, která vyplývají z analyzovaného materiálu. Uplatnění zde nacházejí různé statistické metody, mj. zjišťování korelace mezi různými kategoriemi, faktorová analýza apod. Srovnávání výskytu různých kategorií v čase umožňuje zachytit změny a popsat tendence. V uvedených výzkumech autoři našli jasný stereotyp lidí, kteří nepocházejí ze Západu, jako blízkých přírodě, vyhýbajících se složitým technologiím, častěji obnažujících tělo, žijících ve světě vyplněném magií a rituály, sexuálně přecitlivělých a emocionálních.

Příkladem obsahové analýzy, která vede k zjištění dobových tendencí, jsou výzkumy proměnlivosti módy. Richardson a Kroeber v roce 1940 provedli analýzu fotografií ženských šatů od 19. století do poloviny 20. století, které kódovali podle následujících kategorií: délka šatů, hloubka dekoltu, šířka sukně, šířka v pase a velikost dekoltu. Výsledkem bylo objevení asi padesátiletého cyklu, v němž délka šatů dosahuje maxima a minima, a tendence k zužování sukní. Podobné výzkumy, tematicky ještě zábavnější, provedl roku 1976 Robinson, který analyzoval fotky mužů na stránkách *Illustrated London News* v letech 1842–1972 a hledal tendence v podobě vousů na tváři. Mezi kódovými kategoriemi byly tyto: licousy, licousy a kníry, bradka, samotné kníry, oholená tvář. Výsledkem výzkumu byl rovněž objev důležitých fluktuací v časově stálých cyklech (oba příklady přejímám z Ball, Smith 1992: 21–25). Nehledě na dosti bezvýznamnou tematiku těchto výzkumů má zjištění, že v oblasti kultury všedního života se vyskytují dlouhodobé, skryté zákonitosti, poznávací význam.

Předmětem kvantitativní analýzy může být prostorové uspořádání. Z fotografických materiálů čerpá do značné míry proxemika Edwarda Halla (viz 2003), hledající zákonitosti využívání prostoru v lidských interakcích a zaměřující se například na odhalení typických odstupů, které zaujmají lidé při rozhovoru. Přesná Hallova zjištění, týkající se tzv. intimního, osobního, společenského a veřejného odstupů, čerpají z analýzy fotografií. Stejný zdroj mají jeho kvalitativnější pozorování proxemických rozdílů mezi Angličany, Francouzi, Japonci a Araby (viz též 2003: 167–207). Zajímavou metodu „fotogrametrického měření interakčních odstupů“ popisuje Shawn Scherer (viz 1995). V parku sousedícím se školním hřištěm byla v úkrytu umístěna kamera s třístamimetrovým teleobjektivem. Během přestávek ve vyučování se fotografovaly páry žáků, kteří spolu hovořili. Vybíraly se jen takové snímky, na nichž byly vidět celé postavy, a zvláště tváře a chodidla, a kdy rozmlouvající stáli profilem ke kameře. Snímky pak prošly složitým grafickým a matematickým zpracováním, při němž se měřil odstup rozmlouvajících v závislosti na jejich postoji a prováděla korekce vzhledem k různé vzdálenosti každého páru od fotografa.

Složitější prostorové formy lidských kolektivit se zkoumají v tradici odvozující se ze sociální geometrie Georga Simmela a ze současné sociologické teorie interakce Ervinga Goffmana. Jasně pozorovatelné, a tím i vhodné pro fotografický záznam a pozdější interpretace, jsou takové formy jako fronta, šik, přehlídka, kruh, sběh lidí, ohnisková skupina, neohnisková skupina a mnoho jiných. K této záležitosti se vrátíme v šesté kapitole.

Prostorovým uspořádáním v makroměřítku se zabývá sociální topografie. Zkoumá charakteristické formy lidských sídlišť, měst, vesnic, cest, obděláva-

ných polí. Nejčastěji využívá leteckých snímků a vypracovala kvantitativní metody jejich analýzy a interpretace (viz Ciołkosz, Miszalski, Olędzki 1999). Letecká fotografie – nebo panoramatická fotografie z vysokých vyvýšenin, která ji někdy může nahradit – umožňuje například zachycení tak důležitých ekologických a makroprostorových rysů vesnických populací, jako je „a) rozmístění obdělávaných polí ve vztahu ke geografickému uspořádání – jak daleko sahají do pouště, jak blízko jsou moři, jak vysoko se objevují v horách; b) uspořádání a velikost obdělávaných polí – velká pole, malá pole; c) rozdělení terénu, meze, ploty, ohrady; d) irigační systémy od vodních zřidel až po zavodňovací kanály; e) úrodnost půdy – dobrá, špatná; f) skalnatá půda ve srovnání s usazenou půdou v deltách řek; g) vodní eroze půdy – území, na nichž je voda splavována, v protikladu k půdám tvořeným naplaveninami; h) větrná eroze půdy; ch) rozložení kamenů a skal na polích (...); i) používané zemědělské technologie; j) velikost úhoru a opuštěné úrodné půdy; k) rozloha lesů a mýtin, výsadba lesů, vypálená území a kácení lesů“ (Collier, Collier 1986: 32). Stejně bohaté možnosti nabízejí letecké snímky prostorového uspořádání sídel a měst a také infrastruktury – sítě cest, mostů, železničních kolejí. Letecké snímky mohou názorně ukazovat kulturní, ekonomické a civilizační rozdíly. Průmyslová a urbanizovaná krajina je naprosto jiná než krajina zemědělská. Povahy obdělávaných polí může ukazovat na podstatné ekonomické rysy – například šachovnice domácích hospodářství v Polsku je viditelně naprosto jiná než šachovnice rozlehlých farem ve státech střední části USA. Pozorovatelná může být také pro danou zemi svébytná a ekonomicky důležitá povaha pěstovaných plodin. Každý, kdo na jaře přistává na letišti Schiphol v Amsterdamu, si všimne ohromných ploch duhových polí tulipánů. Krajina může být svěrázným záznamem historických událostí, jejichž relikty jsou patrné dodnes; z ptačí perspektivy jsou vidět škody způsobené válkami, vybombardovaná území, dávná bitevní pole, opuštěná sídla, vytěžené doly, zlikvidované továrny, vypálené lesy, zničené prostředí. „Vizuální historie“ využívá leteckou fotografii pro rekonstrukci minulosti (viz Shama 1995; Hoskins 1955). Naproti tomu „vizuální archeologie“ užívá leteckou fotografii k lokalizaci slibných vykopávek, sleduje například povahu rostlinné pokrývky, tvar úhoru a druh půdy jako ukazatele výskytu dávných sídel či stavení (viz Bradford 1974; *Landscape. Politics and Perspectives* 1993). Z ptačí perspektivy někdy doslovně vidíme probíhající sociální a civilizační změny. Každého, kdo přilétá do Polska letadlem, musí zvláště v okolí velkých měst překvapit vyhlídka na početné nové domy pokryté zářivou červení střešních tašek. To je dovážené zboží, které bylo v komunistických dobách nedostupné. Rozmach soukromé výstavby představuje jeden ze znaků civilizačního skoku, který jsme učinili po roce 1989.

Jiným předmětem kvalitativní analýzy může být jazyk těla, postoj, gesto, mimika. Fotografie (ale také filmové snímky) byly využity v kinetice (*kine-sics*), kterou rozvíjel Ray Birdwhistell (viz 1970). Kvantitativní analýza pohybu je předmětem choreografiky (*choreographics*) Alana Lomaxe (viz Lomax, Bartenieff, Paulay 1969), která si kladla za cíl odhalení „kulturních rytmů“ v různých oblastech sociálního života.

Ve všech uvedených příkladech byla obsahová analýza založena na nalezených fotografických materiálech, obsažených převážně v časopisech. Existují však také příklady původních fotografických projektů, zahajovaných s myšlenkou na kvantitativní analýzu záměrně pořízených snímků. O jednom z nich, projektu Ervina Zubeho (viz 1979), jsme už hovořili. Připomeňme, že se týkal reakce obyvatel města na vítr v závislosti na prostorovém uspořádání ulic. Výsledkem jsou složitá grafická schémata udávající kvantitativní pravděpodobnosti průchodu chodců v různých místech Bostonu v závislosti na síle větru (viz též 1979: 78).

Tyto příklady ukazují, že kvantitativní obsahová analýza fotografie má stále dosti omezenou povahu a je využívána při řešení netypických, chtělo by se říci exotických úkolů. Zdá se, že nové perspektivy otevírají této metodě techniky skenování a počítačového přetváření obrazů, které mohou značně zjednodušit fázi počítání vyčleněných kategorií či statistických vyhodnocování. Vzniknou snad také nové možnosti pro detailnější kódování prvků snímku a zavádění podrobnějších rozdílů – avšak výběr kategorií, které přinesou plody vzhledem k danému problému, zůstane vždy tvůrčí činností, vyžadující představivost, inspiraci a novátorství badatele.

Metoda osobních dokumentů

Další sociologický přístup, jehož doplněním a obohacením může být fotografie, je metoda osobních dokumentů. Nejprve byla zavedena, stejně jako obsahová analýza, ve vztahu k psaným textům – dopisům, památkům, oficiálním záznamům a podobným dokladům, v nichž jsou spontánně, ze subjektivní a kulturní perspektivy autorů, popsány jejich prožitky, zkušenosti či podmínky, v nichž se odehrává jejich každodenní život. Tvůrci této metody, William Thomas a Florian Znaniecki (viz 1976), ji pojímali jako logický výraz metodologického a teoretického postoje, který zastávali a pro nějž se ujal název humanistická sociologie. Jejím filozofickým základem byla Znanieckým formulovaná koncepce humanistického koeficientu, podle níž všechny fakty, s nimiž má co do činění sociolog, nejsou nikdy anonymní, ničí, ale vždy

jsou někoho, výtvozem jednajících lidí, záznamem nějaké důležité zvláštní lidské zkušenosti, prožité v jistém místě a v jistém časovém okamžiku. „Badatel musí zjistit, že každý kulturní systém existuje pro určité vědomé a aktivní subjekty, což znamená, že leží ve sféře zkušeností a činností nějakých konkrétních lidí, jednotlivců i kolektivů, žijících v nějaké části lidského světa v určitém historickém období“ (Znaniecki 1969: 137). Proto k nim nelze dospět z vnější, odtržené „objektivní“ pozice, ale jen skrze odhalení perspektivy těch, kteří jsou účastníky prožitků či zkušeností, zapletenými v životě dané společnosti. Právě takovou výhodu mají – podle Thomase a Znanieckého – osobní dokumenty.

Od časů Thomase a Znanieckého se oblast osobních dokumentů rozšířila. Dnes teoretikové mezilidské komunikace užívají termín „domácí způsob komunikace“, k němuž počítají za prvé „verbální formy, jako jsou dopisy, narozeninová či sváteční blahopřání, pohledy z dovolené, ale v poslední době také e-maily“. Za druhé sem patří ústní sdělení – „mluvené formy v „domácím způsobu komunikace“ zahrnují telefonické rozhovory, nahrávky posílané poštou, zprávy nechané na záznamníku“. To, co odlišuje domácí způsob komunikace, je skutečnost, že „informace jsou předávány k osobnímu použití mezi členy rodiny, přáteli nebo osobami, které mají alespoň určitý stupeň znalostí o partnerech. Není tu záměr tato sdělení publikovat a rozšiřovat“ (Chalfen 1998: 215–216).

Je nasnadě, že kategorii osobních dokumentů (či domácího způsobu komunikace) lze rozšířit o fotografie, a zvláště fotografie osobní, soukromé a rodinné pořízené amatéry. „Fotografie musí být pojímány analogickým způsobem jako psané věci či tištěné dokumenty, to znamená, musejí být pokládány za texty, jejichž význam musí být odhalen stejně jako v jiných textech“ (Emmison, Smith 2000: 39). Zmínili jsme se už o tom, že v druhé polovině 20. století fotografie provází každodenní život ohromného počtu lidí. V důsledku toho vzniká velké množství snímků zachycujících to, co podle subjektivních a kulturně vymezených definic situace pokládají fotografující za důležité, zajímavé a hodné zaznamenání. I když prozatím „jsou systematické výzkumy amatérských a domácích souborů fotografií velmi zanedbané“ (Chalfen 1998: 215), mohou představovat důležitý potenciální zdroj poznání toho, „co obyčejní lidé sdělují o sobě samých a podmínkách své existence“ (tamtéž). Takové fotografie jsou nejčastěji spojeny s kontextem rodiny. Jak píše Pierre Bourdieu (1990: 19), „amatérská fotografická praxe existuje a je většinu času udržována hlavně její rodinnou funkcí, přesněji funkcí, kterou jí přisoudila rodinná skupina a jež spočívá v zesvátečnění a zvěčnění významných okamžiků života rodiny“. Fotografie tak pomáhá proniknout do intim-

ních stránek rodinného života, často skrytých před okem pozorovatele. Představuje tedy důležitý sociologický materiál.

Při analýze rodinných fotografií je zvlášť důležité dostat se do širšího kontextu spontánního fotografování a funkce, kterou plní v rodinném životě. „Praxe fotografování je tím, čím je, jedine díky funkcím, které jsou v ní obsaženy“ (týž 1990: 31). Podle Christopera Musella lze rozlišit čtyři takové funkce. První je posílení pospolitosti. V centru snímku jsou zpravidla pokrevní a příbuzenské svazky, což je vidět jak ve výběru fotografovaných osob – obecně členů bližší nebo širší rodiny, tak z příležitostí pro fotografování – křtin, svateb, manželských výročí, a také náboženských svátků s typicky rodinným zabarvením, jako jsou Vánoce nebo Velikonoce (viz Cronin 1998). Uschovávání a rodinné prohlížení těchto snímků je způsobem zachovávání paměti a jakousi objektivizací existence semknuté skupiny, „posiluje integraci rodinné skupiny a potvrzuje představu, kterou má o sobě samé a o své jednotě“ (Bourdieu 1990: 19). Na stejnou funkci se zaměřuje Susan Sontagová (2002: 14): „Skrze fotografie sestavuje každá rodina vlastní portrétní kroniku – přenosnou kolekci obrazů, jež svědčí o její spřízněnosti.“ Druhou funkcí je podněcování a podpora interakce mezi členy rodiny. Jak děláni fotografií, tak jejich prohlížení jsou příležitostmi ke kontaktům, hovorům, vzpomínkám. Rodinné fotografie nošené v peněžence často představují téma konverzace s novými známými, prvek společenské autoprezentace. Třetí funkcí je goffmanovské prezentování sebe sama (*presentation of self*). Probíhá dvojím způsobem: buď skrze napózované, idealizované portréty (např. při příležitosti svatby nebo ukončení školy) a idylické skupinové snímky (např. ze společných prázdnin), nebo prostřednictvím neočekávaných či z úkrytu dělaných snímků, zachycujících plnokrevný život v humorných, či dokonce trochu kompromitujících situacích (podobných těm, které se zachyceny na videu ukazují v populárních televizních programech typu „natoč to“). Čtvrtá funkce – nejbližší skutečným, zjevným záměrům vysvítajícím z rodinné fotografie – je dokumentace rodinného života. Je to jasně vidět například při focení dětí od období nemluvněte do dospělosti a uchovávání snímků v chronologicky uspořádaných albách. Dokumentují se zlomové momenty v životě rodiny nebo – jak říkají sociologové – rituály přechodu: křtiny, svatby, pohřby. Mnoho rodin podobně dokumentuje historii stavby nového domu či zařizování nového bydlení. Dokumentární záměry vyznažují také z neobyčejně oblíbených fotografií z dovolené, z cest, z prohlídek exotických míst apod. (viz Musello 1979: 106–113). Fotografie zdržuje čas, stává se „magickou náhražkou toho, co čas zničil“ (Cronin 1998: 73).

Pierre Bourdieu (1990: 14–15) tento seznam doplňuje ještě o dvě funkce. Pátá je tedy funkce prestižní, kdy fotografie zaznamenává nějaké úspěchy (např. do-

bytí vrcholu v Himálajích, předání doktorátu na Harvardu) či manifestuje bohatství (např. snímky rezidence nebo luxusního automobilu). Rovněž samotný fakt dělání fotografií po způsobu profesionálů nebo umělců a navíc s použitím drahého a sofistikovaného vybavení muže přinášet prestižní uspokojení. Šestou funkcí je zábava, vytržení z každodennosti, podobná hře či legraci.

Fotografie provedené po domácku mají své typické náměty (a svůj opak – náměty tabuizované, které ve sbírkách fotografií nenacházíme). Výběr témat není libovolný, ale historicky a kulturně podmíněný, a lze tu dokonce vidět pravidelné módy. Zajímavé fakty uvádí Bourdieu (viz 1990: 20–22): fotografie ze svateb se objevily teprve v letech 1905–1914 a rychle se rozšířily, fotografie prvního přijímání se začaly pořizovat až kolem roku 1930, což se možná pojí s tím, že o co častěji byli v minulosti foceni dospělí, o to jsou dnes častějším ústředním tématem rodinných fotografií děti. Není náhodou, že rodinné fotografie jsou dělány v jistých konkrétních situacích. Jednou z nich jsou svátky: „Svátky jsou vrcholem fotografické aktivity, částečně proto, že představují ústřední okamžiky rodinného života (zejména Vánoce), kdy se obnovují vztahy se vzdálenými příbuznými a zintenzivňují vztahy s těmi blízkými prostřednictvím výměny návštěv a darů (týž 1990: 25). Jinou typickou příležitostí jsou prázdniny nebo turistické výlety, tedy situace neobvyklé, odchylující se od všední rutiny, svádějící k zachycení výjimečných zážitků. Jinými důležitými aspekty domácí fotografie jsou: a) typické pozadí a stylistické konvence; b) role fotografujícího (kdo z rodiny podněcuje a provádí fotografování – otec, matka, děti, příbuzní?); c) výběr snímků a jejich uspořádání (kdo vybírá a připravuje rodinná alba a jak jsou takové kolekce systematizovány – chronologicky, tematicky?); d) kde jsou snímky pořízeny (v pracovně či kanceláři, v salónu, v ložnici?). Opakujme tedy: tak jako v případě všech osobních dokumentů při analýze rodinných fotografií nestačí proniknout k jejich obsahu, ale je nutno vzít v úvahu také jejich genezi, okolnosti a kontext, v němž vznikly, a také funkce, které plní v rodinném životě. Teprve tato prohloubená, kontextuální a situační interpretace nám může přinést důležité sociologické poznatky.

Zvláštní variantou osobních dokumentů jsou turistické snímky, památky z cest. Mohl je udělat samostatně turista, nebo být vyrobeny komerčně jako pohlednice. Jsou přechovávány v domácích sbírkách, nebo posílány jiným. V tomto druhém případě je doprovází komentující text, který tvoří nedílnou součást sdělení. Turistické fotografie plní několik funkcí. Za prvé, když se na snímcích sami nacházíme (na pozadí pyramid, Eiffelovky, Colossea apod.), jsou vizuálním důkazem, že jsme tam byli, že jsme si ta slavná místa prohlédli. Ukazujeme je jiným a máme důvod k pýše. Pro nás samotné před-

stavují svérázný vizuální záznamník, připomínající bývalé prožitky („pamatuješ, jak tehdy pátilo slunce?“). Za druhé, snímky tohoto typu splňují pro konzumní kulturu typickou potřebu vlastnit, o níž tak přesvědčivě psal Erich Fromm (viz 2003), když stavěl do protikladu syndrom „mít“ a syndrom „být“. Nestáčí, že máme nějaké zážitky, chceme je materiálně zvěčnit, vzít s sebou domů, schovat mezi jiné předměty, které hromadíme. Za třetí, pohlednice slouží k zachycení realistického obrazu míst, která představují, někdy dokonce – díky technickým manipulacím – „realističtějšího“ než realita. Vycházejí vstříc potřebě autentičnosti, doslovné představy toho, co je exotické. A konečně jsou pohlednice symbolickou památkou z nevšedního světa, odlišujícího se od naší každodenní rutiny v práci či doma, a z neobvyklého času – prázdnin, cesty, prohlídky. Jsou svéráznou relikvií přivezenou z jiné skutečnosti, v níž se nachází *sacrum* ve smyslu Émila Durkheima (viz Edwards 1997: 62). Analýza turistických fotografií a pohlednic nám může prozradit mnoho o kulturních stereotypech, stejně tak přijímaných fotografujícími turisty jako jim připisovaných komerčními producenty pohlednic.

V případě všech dosud popisovaných metod je aktivní stranou badatel, a ti, které zkoumá, představují jen trpné předměty výzkumu. Jsou totiž objekty pozorování, předměty experimentu, obrazy podrobenými obsahové analýze, autory interpretovaných osobních dokumentů. V prvních dvou případech vůči nim kromě prostorové spolupřítomnosti zachovává badatel odstup a v zásadě s nimi nevstupuje do interakce spojené s tématem výzkumu. I když v průběhu pozorování naváže s pozorovaným kontakt, je to jen proto, aby získal povolení k pořízení snímku. Výjimkou je „partnerská fotografie“, kdy informátor sám navrhuje fotografovi objekty k vyfocení (např. co je důležité ve vybavení jeho obydlí či pracovního prostředí), napovídá scénografii, vhodně se obléká a pózuje (viz Pink 2001: 9). Přejděme nyní k pojednání o takových využitích fotografie, jejichž podstatou je spolupráce zkoumaných osob, jejich partnerská, aktivní účast ve výzkumu.

Rozhovor s interpretací fotografií

První z metod tohoto typu je rozhovor s interpretací fotografií (viz Koseła 1989), nazývaný také rozhovorem fotografickým (*photo-interview*, viz Collier, Collier 1986: 100), rozhovorem provokovaným nebo metodou fotografické stimulace (*photo-elicitation*, viz Harper 1989: 38). Podstatou metody je to, že se zkoumaným osobám ukazují snímky a vyvolává se jejich spontánní interpretace. Fotografie tu plní analogickou roli jako verbální otázka v obvyklém

rozhovoru. Jednotlivý snímek nebo řada snímků může sloužit jako prostředek podněcující rozhovor a soustřeďující ho na tematiku ukazovaných objektů. Jak metaforicky říká Sarah Pinková (2001: 74), lidé „tehdy hovoří fotografiemi“. Tomuto cíli mohou sloužit snímky různého druhu. Za prvé, nalezené snímky, záměrně badatelem vybrané z různých pramenů, například novin, pod zorným úhlem daného výzkumného problému. Za druhé, snímky badatelem pořízené záměrně před uskutečněním rozhovoru, tematicky spojené s výzkumným problémem nebo zobrazující podmínky a životní prostředí zkoumaných osob. Za třetí, amatérské snímky z domácích sbírek zkoumaných osob ukazované badateli v průběhu rozhovoru. Za čtvrté, snímky „kultovní“, slavné a všeobecně známé, ikony své doby, o nichž lze hovořit dokonce bez jejich prohlížení v průběhu rozhovoru. Sarah Pinková (viz 2001: 75) je charakterizuje jako „nepřítomné fotografie“. Některé z příkladů jsme zmínili už dříve: osamocení student před kolonou tanků na náměstí Tien-an-men, kulkou zasažený voják u Cerro Muranio na fotce Roberta Capy, nahé vietnamské děti hnané cestou americkými *marines*, portrét Che Guevary v baretu, tělo dělníka nesené na prkně za prosincových událostí v roce 1970 v Gdaňsku, tanky na ulici před kinem „Moskva“ ve Varšavě v době výjimečného stavu, sovětský voják upevňující prapor na hořícím Reichstagu v Berlíně apod.

Role badatele může být velmi omezená nebo aktivnější. V prvním případě badatel zadá jenom řadu úvodních otázek, například „Jaká je to situace? Je to typická situace? Co mohou pociťovat osoby na snímku? Co je spojuje a co je rozděluje? Je to situace známá zkoumanému z vlastní zkušenosti? (Koseła 1989: 169), a pak jen zaznamenává, například s pomocí magnetofonu, spontánní úvahy zkoumaného. V druhém případě badatel během prohlížení snímků hovoří se zkoumanou osobou a ad hoc formuluje podpůrné a rozšiřující otázky v návaznosti na nit, která se objeví ve vyprávění. Lze použít předem připravený scénář otázek stále konkrétnějších, vztahujících se stále více ke konkrétním detailům situace zobrazené na fotografii.

Samotné prohlížení snímků mohou mít různou povahu – obecnou nebo konkrétní. V prvním případě zobrazují nějakou situaci, která je typická pro každodenní život, bohatá na velmi různorodé prvky a jednotlivosti, například fotka přeplněné městské ulice. Badatele tehdy zajímá, co z tohoto chaosu vybere zkoumaný jako první, co označí za nejdůležitější. V druhém případě představují snímky nějakou jasnější a konkrétnější situaci, například pouliční manifestaci. Badatel v tomto případě zamýšlí získat názor zkoumaného na problematiku protestu, politického konfliktu a jeho vlastní účasti na takových záležitostech. Variantou této strategie může být ukazování situací netypických pro všední zkušenost, například snímků deviantních prostředí –

homosexuálů, narkomanů, prostitutek, transvestitů – ve snaze odhadnout míru tolerance či nevráživosti zkoumaných. Další varianta spočívá ve výběru snímků zvláště šokujících, týkajících se násilí, znásilnění, terorismu, zločinu s cílem odhalit emocionální postoje. Důležité je rozlišení mezi snímky blízkého prostředí a okolí a naopak věci vzdálených a exotických. Reakce zkoumaných nás v prvním a druhém případě budou informovat o různých věcech. V prvním získáme hlubší znalosti o jejich identitě a identifikaci se světem všedního života nebo naopak o nechuti, odstupu či nepřátelství vůči němu. V druhém se dozvíme o xenofobních postojích, averzi vůči cizosti nebo naopak o aspiracích vzhledem ke vzdáleným referenčním skupinám nebo o touhách po jiných existenčních podmínkách.

Zajímavou formou fotografického rozhovoru je případ, kdy zkoumaným lidem ukazujeme záměrně pořízené fotografie jejich nejbližšího prostředí – práce, domu, sídla –, na nichž se objevují oni sami. To někdy vyžaduje dlouhodobou přípravnou práci. Douglas Harper (viz 1986: 28) nás zpravuje, že než přistoupil k fotografickému rozhovoru s pracovníkem automobilové dílny jménem Willie, věnoval tři roky (!) pozorování práce v dílně a blízkému poznání svého partnera, což provázelo příležitostné fotografování. „Z počátku se mé fotografování zdálo cizí aktivitou narušující průběh práce, ale v okamžiku, kdy jsem začal rozhovor, Willie už viděl a akceptoval cíl fotografií.“ Navazuje-li se v rozhovoru na sérii snímků zobrazujících sociální prostředí zkoumaného, jeho okruh známých, sousedů atd., může to vyvolat zajímavé asociace, podpořit paměť respondenta a umožnit vytěžit fakty, které by jinak zůstaly utajené nebo dokonce neuvědomované. Otázky typu: Co tam děláš? S kým tu hovoříš? Co to je za stroj, u něhož stojíš? Kdo je na té fotce, co máš na přiborníku? Co dělá ten soused za plotem? atd. dodají situaci rozhovoru větší intimitu a vztahují zkoumaného člověka nejen v tom smyslu, že snímky prohlíží zároveň s badatelem, ale že si prohlíží sebe sama jako v zrcadle. V takové situaci se informátoři snadno stavějí do role místního experta, autority či průvodce, který provádí badatele po svém světě. Podle Johna Colliera (viz 1995: 222) to dovoluje získat konkrétní informace přinejmenším ke čtyřem tématům: a) konkrétní identifikaci osob na snímku: jméno, status, sociální role, rysy osobnosti, b) identifikaci míst, která tvoří pozadí snímku: kdo je vlastníkem domů, polí, luk, kde probíhají hranice etnických společností, c) identifikaci technologií nebo obřadních a rituálních forem, d) informace o minulých událostech, které se odehrály v prostředí zobrazeném na snímku, a zejména komentáře ke srovnání, jak to bylo dříve a jak je to dnes.

Fotografický rozhovor může mít svébytný nebo pomocný charakter. Pokud ho pokládáme za vlastní svébytnou metodu, schéma postupu zahrnuje

pět hlavních fází: a) zformulování výzkumného problému, b) výběr snímků, které pravděpodobně vyvolají asociace spojené s výzkumným problémem, c) zformulování úvodních, pomocných a podpůrných otázek nebo v krajním případě vytvoření celého scénáře doprovodného rozhovoru, d) provedení rozhovoru s ukazováním fotografií a jeho záznam, e) interpretace a zformulování závěru ve vztahu k danému problému. Když fotografický rozhovor slouží jen jako pomocná metoda, může být užitečný ve fázi tvorby normálního dotazníku nebo v pilotní fázi jako pramen heuristických inspirací a kontrola, zda nebyly opomenuty nějaké problémy, které jsou důležité pro zkoumaného, ale badatel si je neuvědomil. Jindy může sloužit *ex post* jako dodatečný nástroj verifikace odpovědí získaných v dotazníkových průzkumech či k prohloubení interpretace.

Metoda fotografického rozhovoru má řadu předností. K praktickým výhodám patří snadné vyvolání reakcí zkoumaných. Situace společného prohlížení a komentování snímků je pro zkoumané osoby přirozenější než odpovídat pouze na verbální otázky kladené v dotazníku. Jinak se vytváří také sociální vztah badatele se zkoumaným – zatímco v případě fotografického rozhovoru je partnerský, blízký a rovnostářský, u obvyklého dotazníkového rozhovoru je více hierarchický a distancovaný. Praktici užívající tuto metodu popisují své zkušenosti takto: „Z psychologického hlediska jsou fotografie na stole jakousi ‚třetí stranou‘ probíhajícího rozhovoru. Kladli jsme jim otázky a zkoumaní lidé se stávali našimi asistenty v hledání odpovědí v reáliích fotografií. Dělalí jsme výzkum společně“ (Collier, Collier 1986: 105). Zatímco fotografický rozhovor je spojován s prohlížením amatérských snímků v rodinném kruhu, verbální rozhovor připomíná zkoušku nebo výslech na úřadě či na policii. Fotografický rozhovor proto umožňuje dosáhnout větší spontánnosti a autentičnosti výpovědí a zmenšit metodologům dobře známý efekt tazatele. „To, že si někdo dělal poznámky, zkoumaní naprosto ignorovali, možná kvůli tomu třístrannému vztahu, v němž všechny otázky směřovaly k fotografiím, nikoli k informátorovi“ (tíž 1986: 106).

Teoretické přednosti sdílí tato metoda s celou škálou projektivních metod užívaných v psychologii, jako je například Rorschachův test inkoustovými skvrnami či Murrayův test tematické apercepce. Také v nich se zkoumaným ukazují grafické obrazce, více či méně strukturované a tematicky zaměřené, s cílem vyvolat volné asociace (viz tíž 1986: 125). V metodách tohoto druhu jde o přístup k těm sférám vědomí, které se nestaly předmětem artikulované sebereflexe, a proto se neprojevují ve verbálních odpovědích (i za předpokladu, že zkoumaná osoba je před badatelem neskrývá ani mu nelže). Patří sem stavy podvědomí, komplexy, fixace, předsudky, stereotypy, poznávací

schémata, emocionální postoje. Je jasné, jak důležité jsou poznatky tohoto druhu pro sociologii, neboť všechny tyto skryté, hlubinné psychické obsahy se projevují v lidské činnosti, a tedy i v sociálním životě.

Jako vždy, když se chceme dostat za popisné, diagnostické poznatky a hledat zákonitosti, musí být i fotografický rozhovor buď opakován ve stejné skupině v různých časových okamžicích – což umožňuje zachytit dynamické tendence –, nebo prováděn v téže době, ale srovnávacím způsobem v různých skupinách (kulturách) – což umožňuje dělat strukturální zobecnění.

Komplikovanější verzí fotografického rozhovoru je použití fotografie při rozhovoru ve skupině, v ohniskových skupinách (*focus groups*). Oním ohniskem diskuse jsou právě fotografie, jejich smysl, problémy, které odrážejí. Badatel ukazuje shromážděné skupině snímky nebo série snímků, řídí diskusi a zaznamenává její průběh. Rovněž i zde může být tato procedura otevřenější, kdy se tematika formuluje jen všeobecně a staví se na spontánních, širokých asociacích diskutujících, nebo může mít strukturovanější formu, kdy je badatel vybaven předem připraveným scénářem otázek, které se mají komentovat a jež postupně předkládá. Klíčem k úspěchu této metody je pečlivý výběr diskutujících. Může směřovat k vytvoření homogenní skupiny, vycházející z jednoho pracovního prostředí, etnika, stejných věkových kategorií apod. V tomto případě umožňuje diskuse mnohostranné upřesnění a prohloubení společných názorů a stanovisek. Jindy naopak může jít o získání rozdílných pohledů, jejich kontroverzních aspektů. Tehdy je snahou vytvořit skupinu heterogenní, zahrnující představitele různých sociálních prostředí nebo kategorií. Závisí to samozřejmě na daném výzkumném problému.

Abychom se úplně vyhnuli přítomnosti badatele a jeho případnému vlivu na výpovědi zkoumaných, lze použít ještě jinou variantu této metody. Rozdají se jim konkrétně vybrané snímky a poprosí se, aby ke každému připsali text či komentář. Jim Goldberg fotografoval prostředí bezdomovců v San Francisku. Pak individuální i skupinové portréty, zkomponované na širokém pozadí místních životních podmínek, předal zkoumaným a poprosil je o přípis. Získal velmi zajímavé texty, někdy – jak tvrdí – přímo filosoficky hluboké, jaké by se mu nikdy nepodařilo získat v obyčejném rozhovoru. „Když psali na okraj fotografie, nerozmlouvali ani tak s fotografem jako se svou vlastní podobou, vedli dialog sami se sebou“ (Collier, Collier 1986: 118). Pro srovnávací účely provedl Goldberg (viz 1985) stejný pokus v prostředí zámožných středních tříd. Jasně se tak projeví rozdíly hodnotových systémů – mezi bohatými lidmi převládaly zájmy a aspirace materialistické, kdežto mezi chudými bezdomovci se daly vysledovat sklony více romantické či „postmaterialistické“ (lépe řečeno „předmaterialistické“).

V zájmu naprostého odstranění deformujícího vlivu badatele na reakce zkoumaných osob, například prostřednictvím výběru fotografií nebo ovlivňujících komentářů, se využívá velmi zajímavá metoda autofotografie (viz Emmison, Smith 2000: 36–39). Spočívá v tom, že se zkoumaným osobám rozdají jednoduché automatické fotoaparáty s prosbou o vyfocení toho, co samy pokládají za zajímavé, vzrušující a hodné pozornosti v prostředí jejich každodenního života, práce a zábavy. Už jsme se zmínili o prvním pokusu tohoto typu, který podnikli Sol Worth a John Adair (viz 1972) při výzkumu Indiánů z kmene Navahů. E. Cavinová (viz 1994) pak jako první realizovala podobný fotografický projekt mezi dětmi, které zapojila do samostatného fotografování. Nedávno se takový fascinující fotografický projekt uskutečnil i v Polsku. Piotr Janowski, fotograf novin *Gazeta Wyborcza*, rozdál nejjednodušší automatické fotoaparáty dětem (ve věku 10–17 let) ze dvou chudých, hospodářsky a sociálně zanedbaných vesnic (ve vesnicích Krzywa a Jasionka v Nízkých Beskydách, v nichž se rozpadl někdejší státní statek) a navedl je, aby fotografovaly všechno, co je zajímavá a co je důležité v jejich životě a prostředí. Děti měly fotoaparáty týden. Výsledkem bylo více než tři tisíce snímků rodin, přátel, interiérů domů, vesnické krajiny, dopravních prostředků, hospodářských prací, zábavy apod. Obdrželi jsme skutečný sociologický portrét místní komunity. Udivující je nejen velmi zajímavá tematika těchto snímků, ale i svěžest a originalita pojetí, estetiky a formy. Vybrané snímky se dostaly na výstavu instalovanou v různých městech a do fotografického alba (viz *Świat. Fotografie dzieci z Jasionki i Krzywej* 2002). O „druhém Polsku“, o společnosti, která v procesu transformace prohrála, nám říkají více než mnoho sociologických sond.

Funkce fotografie v sociologických zkoumáních

Využití fotografií – ať už pořizovaných sociologem, nebo nalezených – jako doplňku standardních výzkumných metod sociologie, které jsme uvedli v této kapitole, nám umožňují zobecnit funkce, které fotografie plní vůči sociologii. Ve stručnosti je charakterizuje Edward Hall (1986: xiii), podle něhož jde o to, „jak zaznamenat informace na fotografickém filmu a jak tyto informace z filmu vydobýt“. Pokusme se však formulovat tyto funkce konkrétněji. Co získává sociolog, když užívá fotoaparát nebo začleňuje fotografické snímky do svých výchozích pramenů?

První funkcí je stimulace pozornosti a představivosti. „Každý den chodíme s klapkami na očích, zaměřujeme pozornost a sledujeme pouze fragment

svého okolí“ (Collier, Collier 1986: 7). Výzkum sociálního světa s fotografickým aparátem v ruce a se záměrem zachytit a uchovat sociologicky důležité situace a události zvětšuje míru a koncentraci pozornosti, „intenzivního vidění“ (viz Sontagová 2002: 89), umožňuje vydobýt z chaotického pozadí to, co má sociologický smysl. Znamená záměrný výběr témat, plně uvědomělé rozlišení ústředních a okrajových objektů, předmětu a pozadí, objektu a okolí, události a kontextu, a konečně zachycení prvních dojmů, spontánních a intuitivních postřehů v neobvyklých, překvapivých situacích, jejichž smysl může být dešifrován až později. Stejně tak analýza nalezených fotografických pramenů z perspektivy jejich sociologické výpovědi zapojuje a trénuje vizuální citlivost a rozšiřuje sociologickou představivost.

Druhou funkcí je heuristická inspirace. „Fotografie můžeme využít nejen k tomu, abychom ukázali, co jsme již objevili jinými metodami, ale i k tomu, aby rozšířily naše vizuální procesy, a tak pomohly odhalit něco víc k tématu lidské přirozenosti a jejích rozmanitých kultur“ (Collier, Collier 1986: 13). Zvláštní sugestivita obrazů, která je dokonce větší než u psaného slova, způsobuje – jak se domnívá Susan Sontagová (2002: 27) –, že i „fotografie, které samy o sobě nedokážou nic vysvětlit, jsou nevyčerpatelnou výzvou k dedukování, spekulaci a fantazírování“. Fotografie nám otevírají sociální svět, s nímž jsme neměli, a dokonce ani nemůžeme mít bezprostřední kontakt (obrazy cizích společností a také společností minulých). Stáváme se jakoby očitými svědky událostí, jevů a situací, jejichž účastníky jsme fakticky nebyli. Ponoření se do fotografického materiálu, zvláště pochází-li z různých kultur nebo z různých epoch, může napovědět nové výzkumné hypotézy buď srovnávací povahy, vedoucí k odhalení závislostí, nebo povahy dynamické, vedoucí k odhalení existujících tendencí. Proniknutí k obsahu i jednotlivých fotografií nás může přivést k novým sociologickým kategoriím, k pojmům nezbytným pro zachycení viditelných nuancí sociálního života, které jsou na těchto fotografiích patrné, ale byly dosud ignorovány. „Fotografie (...) mohou ukazovat charakteristické vlastnosti lidí, předmětů a událostí, které často unikají pozornosti i těch nejzručnějších řemeslníků psaného slova“ (Prosser, Schwartz 1998: 116). Mohou pomoci k subtilnějšímu upřesnění či explikaci významu pojmů už existujících, lépe a plněji než s pomocí formulací čistě verbálních. Ve všech těchto případech jde o to, že „vně pozorované rysy jevu nám mohou povědět něco jiného nebo něco důležitějšího o samotném jevu“ (Emmison, Smith 2000: 9). Při realizaci těchto funkcí se fotograf-sociolog dostává do blízkosti umělce – uměleckého fotografa či malíře, který zapojuje intuici a inspiraci, otevírá svou citlivost vůči náhlému osvětlení. To nezaručí ani ten nejrozsáhlejší soubor faktů. Přejít od faktů k novému, původnímu poznání

vyžaduje pohled za fakty, tvořivý skok nespoutané představivosti. „V případě fotografie se jasně kříží a propojují cíle sociálních věd a umění (*Exploring Society Photographically* 1981: 9). Nelze však zapomínat, že „tvořivé procesy podobné oblasti umění mohou být nebezpečné, nejsou-li provázány se systematickým a svědomitým vědeckým řemeslem, které nám umožní dostat se za individuální emoce a intuice (...). Sloučení tvůrčího a vědeckého přístupu představuje mimořádnou šanci vizuální antropologie“ (Collier, Collier 1986: 198, 205). Tato myšlenka se samozřejmě týká ve stejné míře i vizuální sociologie.

Třetí funkcí fotografie v sociologii je záznam, dokumentace, popisná inventarizace vizuálních faktů – z vnějšku pozorovatelných aspektů sociálního světa: probíhající činností, interakcí, do nich zapletených osob, situačních okolností a také sociálně důležitých materiálních objektů. Především na tuto funkci se zaměřovali etnografové a sociální antropologové, což je vidět už z prvních snímků klasické příručky vizuální antropologie: „Kritické oko fotoaparátu je důležitým nástrojem při sběru správných vizuálních informací, protože moderní lidé jsou často špatnými pozorovateli“ (tíž 1986: 5). Samozřejmě tato funkce může být realizována, jen když přijmeme realistické stanovisko: „Fotografie jsou cenné tím, že nesou informace. Říkají člověku, co existuje, vytvářejí soupis“ (Sontagová 2002: 26). „Esenci Fotografie je ratifikovat, co reprezentuje (...). Každá fotografie je certifikát přítomnosti“ (Barthes 2005: 82, 84).

Jde o to, aby se zachytila, zadržela nevyhnutelná prchavost něčeho pro pozdější méně zběžnou analýzu a interpretaci. „Síla fotografie spočívá v tom, že pro pečlivé zkoumání dokáže udržet okamžiky, které normální běh času okamžitě překryje novými vjemy“ (Sontagová 2002: 103). „V tomto použití musíme fotografii nahlížet jako něco analogického záznamovým archívům, odpovédím na otázky v dotazníku, etnografickým poznámkám z terénu, magnetofonovým nahrávkám verbálních interakcí či jiným z mnoha různých způsobů, s jejichž pomocí se sociální badatelé snaží zachytit fakty pro pozdější analýzy a výzkumy“ (Emmison, Smith 2000: 2). Představuje podpůrný prostředek paměti, zachycení jednotlivostí a nuancí unikajících pohledu *ad hoc*. Podobně je tomu s normálním viděním, které dovoluje zachytit současně sedm dojmů (viz *Theory and Practice of Visual Sociology* 1986: 50). Avšak sociální život je většinou vizuálně daleko bohatší; představme si pohled na ulici ve městě nebo na dav na náměstí. Zachycení na fotografii umožňuje analýzu skutečné rozmanitosti událostí a jevů, které se v těchto situacích vyskytují. Dovoluje také zvýšit objektivitu díky možnosti kontroly postřehů a dojmů prostřednictvím opakovaného pohledu z časového a emocionálního odstupu

a konfrontace se snímky podobných jevů a událostí pořízených v jiných časových a prostorových kontextech. „Dokumentární fotografie umožňuje tomu, kdo zkoumá společnost a sociální vztahy, retrospektivně hodnotit zachované podoby lidí, míst a objektů, lépe porozumět významu sociální situace, zastížené v daném časovém okamžiku (Suchar 1989: 53).

Dodatečná hodnota takového přístupu spočívá v tom, že sociální změny vedou k zániku celých prostředí, kultur a civilizací a k jejich odchodu do minulosti. Někdy zůstanou jen na fotografii, onom „zrcadle s pamětí“ (Collier, Collier 1986: 7). Jejich fotografická podoba umožňuje zachycení vývojových tendencí, popis směrů probíhajících změn. Fotografování lze pomocně využívat jako terénní záznamník, soukromý vizuální zápisník podírající paměť, zejména když pozorování probíhá v podmínkách intenzivních, zhuštěných a rychle se střídajících událostí (karneval, veselice, masová demonstrace, revoluce, ozbrojené konflikty atd.) (viz Prosser, Schwartz 1998: 123). Zvláštní užití představuje registrace laboratorních experimentů sociální psychologie a mikrosociologie, sloužící kontrole jejich průběhu.

Čtvrtou funkci plní jako záminka k fotografickému rozhovoru či diskusi v ohniskové skupině. Pořizujeme snímky místa bydliště, životních podmínek, sociálního prostředí či okruhu zkoumaných osob, a vytváříme si tak pomocný materiál pro uskutečnění rozhovoru. Snímky situace důležité pro respondenta, ať už jsou badatelem udělány, nebo nalezeny, se stávají činitelem podněcujícím a zaměřujícím vyprávění a zasazují ho do viditelného materiálu prosyceného bohatými asociacemi. Naproti tomu snímky, jejichž provedení bylo svěřeno respondentovi, poskytují vhled do jeho způsobu vnímání a selekce, osobní perspektivy, hierarchie významů (umožňují záznam auto-percepce životní situace zkoumaného). Snímky pořízené badatelem mohou být také tématem diskuse v ohniskové skupině (*focus group*), zvyšovat zájem a mobilizaci účastníků. Ještě výrazněji se to projeví, pokud se provedení snímků svěří samotným členům skupiny a v následné diskusi dojde ke konfrontaci různých individuálních percepce stejné situace či podobných událostí. Dodatečně je možné pořídit i snímky samotného průběhu diskuse v ohniskové skupině, které pak mohou představovat výchozí bod k dalšímu kolu zkoumání.

Pátou funkcí je dodávání ilustračního materiálu k sociologickým pojmům, kategoriím a zákonitostem. Fotografie nacházejí široké využití v učebnicích sociologie. Autoři čerpají z fotografických archivů, vzácněji dodávají vlastní snímky. Příkladem první situace je bohatě ilustrovaná učebnice Johna Farleye (viz 1992), příkladem druhé příručka Piotra Sztompky (viz 2002). Fotografie v úloze ilustrace nacházíme také v sociologických časopisech. Jak

jsme již uvedli, do dvacátých let minulého století se vědecké články, například v *American Journal of Sociology*, standardním časopise americké sociologie, zpravidla ilustrovaly. Později se tato praxe vytratila, ale dnes se pomalu obrozuje. Pravidelně ilustruje své texty například *International Social Science Journal*. V tomto použití plní fotografie funkce didaktické a pomáhá ve vizuální prezentaci stávajících poznatků, nemá ale bezprostředně poznávací význam při tvorbě nového vědění.

Šestá funkce přesahuje hranice sociologie. Je to využití fotografie k praktickým cílům – ideologickým, přesvědčovacím – při obhajobě určitých hodnot, v sociální kritice či mobilizaci sociálních emocí, protestu a konkurenčního boje. Takovou roli sehrávaly výše zmiňované fotografické cykly, ukazující bídu a sociální degradaci v období velké hospodářské krize v USA, snímky emigrantů a vyděděnců, obrazy dětské práce, hnutí „dělnické fotografie“ v Německu mezi světovými válkami, sociálně realistická fotografie z let padesátých, snímky prostředí narkomanů a nemocných AIDS. Dnes mají zvláštní význam válečné fotografie a snímky terorismu, ale také ničení přírody – pod vlivem šokujících účinků posilují pacifistická a ekologická hnutí. Určité nebezpečí představuje v této souvislosti nezamýšlený bumerangový efekt: v důsledku nadměrného zahlcení obrazy tohoto druhu dochází k morálnímu znečitlivění. Kromě toho musíme zmínit ještě fotografické zachycování světa, mizejícího v důsledku intenzivních sociálních změn, a tím i zásluhu fotografie na posilování kolektivní paměti, obohacování tradic a dědictví minulosti (např. fotografie postav a událostí vypovídajících o vlastenectví).

FOTOGRAFICKÝ OBRAZ JAKO PŘEDMĚT INTERPRETACE

Při využívání fotografie jako doplňku standardních sociologických metod přijímáme předpoklad ležící v základech každé z nich, totiž realistický názor na objektivní existenci sociálních jevů a událostí a jejich více či méně věrný odraz v sociologickém poznání. Fotografie má rozšířit naše okno do sociálního světa. Jak ale poznamenal John Szarkowski, kurátor fotografické sbírky v Museum of Modern Art v New Yorku, fotografie je nejen okno, ale i zrcadlo (cituji z Magala 2000: 35). Zrcadlo, v němž se prohlíží fotografující, situace, v níž fotografuje, jeho kultura, jeho doba, jeho záliby, jeho záměry a motivace. Jak žertovně tvrdí Sławomir Magala (viz 2000: 9), v podstatě fotografujeme nikoli přes objektiv (kdy už sám název sugeruje objektivitu obrazu), ale přes „subjektiv“ fotografického aparátu (a tedy prizmatem individuálních a sociálních souvislostí fotografa). Realistický přístup k fotografickému obrazu nepostačuje. Nezbytný je zde také přístup kritický, to znamená proniknutí do složitých a mnohvrstevných významů, které byly zakódovány ve fotografii a překryty kopií vnější skutečnosti. K vytěžení celého bohatství sociologických informací, které obsahuje fotografický snímek, nestačí vidět jeho povrch, ale je nutno proniknout do hlubin jeho skrytých rozměrů. „Fotografie jakožto druh faktů neumějí hovořit samy za sebe, informace se z nich musejí dobývat, interpretovat, dekodovat, je nutno rozbalit obsah obsažený ve vizuálním představení jevů“ (Ball 1998: 137). Právě to je druhá, kritická strana stanoviska kritického realismu, které jsme přijali v této knize. Takový kritický úkol si staví hermeneutická, sémiologická, strukturalistická a diskurzivní analýza fotografického obrazu. Prohloubená interpretace fotografií může přinést sociologii dodatečný zisk a realizovat nové funkce kromě těch, které jsme uvedli v předcházející kapitole.

Fotografický obraz je výtvořem aktivity člověka, tvůrce snímku. Navíc všechno, co se objevuje na fotografii toho druhu, který nás zde zajímá – na fotografii pořízené sociologem nebo fotografie sociologicky důležité –, je buď činnost člověka, nebo produkt či důsledek této činnosti. Konec konců je snímek určen nějakým lidem – odběratelům, publiku, kteří ho prohlížejí, přemýšlejí nad ním, prožívají ho. Fotografie sama je proto prvkem sociální skutečnosti, a to v trojím smyslu: je tvořena lidmi, představuje sociální život a je předmětem společenského vnímání. Máme-li před sebou jakýkoli fotografický snímek, musíme si proto zároveň pamatovat, že byl někým udělán, něco představuje a někomu je adresován. Žádný z těchto tří aspektů snímku – autor, obraz a publikum – není úplně průhledný či očividný. Každý v sobě skrývá nějakou hádanku.

Hermeneutická analýza

Není lhostejné, kdo fotku udělal. „Snímek nedělá samotný fotoaparát, ale fotograf“, prohlašují Sturkenová a Cartwrightová (2001: 16). Susan Sontagová (2002: 83) tuto myšlenku rozvíjí: „Jakmile však lidé zjistili, že neexistují dva stejné snímky jednoho předmětu, ustoupil předpoklad, že aparát podává neosobní objektivní obraz, názoru, že fotografie jsou svědectvím nejen toho, co je, ale i toho, co jedinec vidí; že jsou nejen záznamem, ale i hodnocením.“ Vezmeme-li v úvahu aspekt autora, musíme si položit takovéto otázky: Kdo snímek udělal? V jaké sociální roli ho udělal (reportér, umělecký fotograf, fotograf amatér, turista, člen rodiny, etnograf atd.)? V jaké situaci se nacházel? Proč ho udělal, s jakým cílem, s jakým záměrem? Pro koho jej udělal, komu adresoval? Jaké motivace řídily výběr objektu? Jaké vědomosti o fotografované oblasti či osobě byly využity? Jaké předpojatosti, předsudky, stereotypy, resentimenty, sympatie či antipatie rozhodovaly o koncepci objektu? Z jaké sociální – třídní, věkové, genderové, kulturní, rasové, etnické – perspektivy se autor snímku díval? Jaké osobní životní zkušenosti ve snímku vyjádřil? Jaké pocity ho provázely při fotografování? Jaké mu lze připisat podvědomé stavy odrážející se v obraze? Jaké technické schopnosti při fotografování využil? Takové a podobné otázky se stávají předmětem hermeneutické analýzy snímku, která proniká do sféry osobnosti a subjektivity autora. „Kontext vytváření obrazu musí být reflexivně analyzován s cílem ukázat, jakým způsobem je vizuální obsah závislý na subjektivních postojích a záměrech jednotlivců, kteří se tvorby účastní“ (Pink 2001: 99).

Jako výtvarník nějakého konkrétního tvůrce sdílí fotografický snímek se všemi sociálními jevy vlastnost, která vyžaduje specifický přístup, jenž je odlišný od scientistického poznání přírodních jevů, totiž metodu rozumění. „Rozumění musí obsahovat prvek, který chybí při vysvětlování přírodních jevů: vydobytí cíle, intence, jedinečné konfigurace mysli a pocitů, předcházejících sociální jev a nacházejících výraz, nedokonalý a neúplný, v pozorovaných důsledcích činnosti. A proto porozumět lidské činnosti je totéž co zachytit význam, jaký jí dala intence jednatelova, což je úkol – jak lze snadno pochopit – zásadně odlišný od cílů přírodních věd“ (Bauman 1978: 12). A právě tuto variantu významu, kterou lze charakterizovat jako subjektivní, si bere jako předmět analýzy hermeneutika. Ve vztahu k fotografii budeme hovořit o hermeneutice fotografického obrazu.

Při analýze autorského aspektu snímku začneme na nejobecnější úrovni. Velmi často jako nejobecnější motivace provázejí fotografování umělecké aspirace. „Protože fotografové nezávisle na povaze vykonávané práce touží, aby

byli pokládáni za umělce, můžeme je někdy podezřívát, že se chtějí přizpůsobit aktuálně módním uměleckým stylům, ať už pokud jde o použitou techniku, kompozici, nebo ve vztahu k náladě a tématu snímku.“ Objevení takové motivace umožňuje korigovat čtení obsahu fotografie – protože „touha dělat umění“ může fotografa přimět k tomu, že pomíjí detaily, které by mohly narušit jeho uměleckou koncepci“ (Becker 1979: 110) –, a tak zmenšit dokumentární či důkazní úlohu fotografie jako reprezentace reálného světa. Zvláště důležité je to v okamžiku, kdy se fotografie využívá v zájmu sociologie. Není samozřejmě nic špatného na tom, když se fotograf-sociolog pokouší dělat umělecké snímky přinášející estetické uspokojení, a nejen chladné informace o společnosti. Výpověď a síla výrazu takových fotografií je obvykle větší. Podobně není důvod, aby snímky uměleckých fotografů neměly obsahy, které by stály sociologům za zkoumání. V jednom i v druhém případě je nutno pouze zvažovat nebezpečí zkreslení obrazu společnosti, vyvolané uměleckými aspiracemi.

Východiskem a klíčem k dešifrování konkrétnějších motivací tvůrce je určení druhu, k němuž snímek náleží: Je to fotografie novinářská, reportážní, náhodná, oficiální, propagandistická, reklamní, portrétní, památní, rodinná, turistická nebo umělecká? Je to jednotlivý snímek nebo fragment série (fotografického eseje, reportáže, rodinné kroniky)? S každým druhem se pojí typické intence, motivace, emoce, a tak charakteristika druhu umožňuje dosáhnout prvního přiblížení hermeneutické interpretaci. Teprve na takovém typovém pozadí se lze nořit hlouběji, směrem k stále konkrétnějším přiblížením, odhalujícím individuální, jedinečné subjektivní obsahy, které provázely autora při tvorbě snímku.

Podívejme se například na pronikavou charakteristiku motivací provázejících pořizování soukromých, památních fotek, kterou podává Erving Goffman (1979: 10). Je to, jak říká, „kult sebe samého“. „Člověk je zachycen v okamžiku, kdy se nachází v ideálním prostředí, vedle jiných, jichž si společensky cení, oblečený způsobem, který zvyšuje jeho prestiž (...), připraven na nějaký slibný začátek nebo uzavírající nějakou důležitou událost, s euforickým výrazem v tváři. Nachází se v okamžiku, v němž to, co je vidět na snímku, svědčí o záležitostech, na něž je hrdý. Krátce řečeno je v rozletu a je ochoten pokládat svůj vzhled za typickou charakteristiku sebe sama. Tento okamžik může usušit a pověsit na stěnu svého domu, kanceláře, obchodu, schovat ve skřínce v elektrárně, uzavřít v náprsní tašce, jako vztažný bod, k němuž se může stále navracet (...) jako svědectví a důkaz toho, čím byla jeho nejdokonalejší společenská identita a čím musí být ve svém důsledku i nadále.“ Naprosto jiné intence osvětlují „veřejné snímky“. Jeden z jejich typů, reportáž s humanis-

tickou výpovědí, má ukázat, jak „jinak anonymní a za pozornost nestojící lidé potvrzují naše běžné názory na lidské vyjadřování prostřednictvím výmluvné (byť možná neúmyslné) choreografie takových reakcí, jako je strach, údiv, překvapení, láska, stud, či ještě jiných stavů, jako je radost, beznaděj, nevinnost, ale také to, jak vypadáme a co děláme, když si myslíme, že nás nikdo nepozoruje“ (týž 1979: 11).

Jedním z pomocných nástrojů při interpretaci záměrů fotografujícího je empatie, imaginární postavení se do role autora snímku, vycítění jeho situace, sociálního postavení, perspektivy, v níž fotografuje. Nevyhnutelným problémem je tomto bodě fakt, že sami jsme subjektivními osobami se svými záměry, motivacemi, množstvím poznatků, předsudků, stereotypů, resentmentů, životních zkušeností. Úplně se od nich osvobodit samozřejmě nelze, ale podmínkou empatie je vědomé, kritické úsilí o odložení našich předpojatostí, o jejich vytknutí před závorku. Někdy se hovoří o nezbytnosti „dvojí hermeneutiky“ – hermeneutiky toho, co je interpretováno, a hermeneutiky interpreta.

Interpretaci někdy usnadňuje popis pod snímkem nebo delší autorský komentář přiložený k obrazu. To zdůrazňuje Roland Barthes (1977: 38): „Zdá se, že dnes je ve sféře masové komunikace lingvistické sdělení v podstatě přítomno v každém obraze: jako název, popis, doprovodný novinový článek, filmový dialog, ‚bublina‘ s textem v komiksu.“ Takový text může plnit dvojí funkci. Barthes charakterizuje první z nich jako „kotvu“, druhou jako „pojítka“. Text u fotografického obrazu, který je z podstaty vždy mnohoznačný (polysémický), umožňuje „zakotvit“ význam a ukazuje, k čemu je třeba obrátit pozornost. Když máme co do činění se sérií snímků, reportáží, fotoesejem, funguje text jako pojítka, váže jednotlivé snímky do vyprávění, příběhu (viz týž 1977: 39–40). V případě fotoeseje je role textu a obrazu rovnocenná, žádný se nemůže vyskytovat zvlášť. Tím se fotoesej liší od fotoreportáže, v níž text, popis pod snímkem, plní pouze pomocnou úlohu (viz *Obrazy w działaniu* 2003: 16). Dobrým příkladem obšírného fotoeseje je album Andrzej Flise a Beaty Kowalské *Zapominani bracia* (viz 2003), plod několika výzkumných výprav na Blízký východ, které měly nalézt pozůstatky křesťanských obcí. Snímky tu představují integrální součást vyprávění a stávají se ve vztahu k textu rovnocenným prostředkem předání příběhu o osudech starobylého náboženství.

V určitých případech může hermeneutická interpretace těžit z bezprostřednější metody: můžeme proniknout k autorovi snímku a uskutečnit s ním rozhovor umožňující objasnit jeho názor. To je například nutný prvek v zajímavé partnerské strategii spolupráce, o níž jsme se zmiňovali výše a která spočívá v záměrné inspiraci fotografování tím, že se zkoumaným osobám

rozdají jednoduché fotoaparáty s žádostí o spontánní fotografie k důležitým tématům. Diskuse o udělaných snímcích, pronikající k důvodům výběru právě takových, a ne jiných témat, nebo takových, a ne jiných pojetí, ať už se odehrává individuálně s jednotlivými autory, nebo kolektivně v ohniskové skupině, umožňuje dešifrovat mnoho důležitých subjektivních otázek. Avšak ve všech těchto případech musíme mít na mysli, že komentáře či zprávy autorů nemohou být nikdy pokládány za konečnou pravdu, ale vyžadují další pronikavou a kritickou verifikaci. Autory snímků spojuje totiž se všemi ostatními lidmi to, že za prvé, ne vždy a ne plně si uvědomují vlastní motivace, a za druhé, že je někdy skrývají, falšují nebo si záměrně vymýšlejí.

Autor je postava bezprostředně neviditelná, nacházející se nějak v pozadí, za kulisami fotografického obrazu. Ale na samotném obraze, přinejmenším takovém, který zajímá sociologii, většinou také nacházíme lidi jako ústřední objekty snímku. Také oni vykonávají nějaké osobní činnosti mající subjektivní význam. Proto předmětem interpretace můžeme učinit právě tyto subjektivní významy, jimiž se řídí. Hermeneutika obrazu se tedy může vztahovat nejen k autorovi, ale i k lidem, které obraz zrcadlí. Také oni představují hádanku, k jejímuž rozřešení lze klást například tyto otázky: Kdo jsou? V jakém jsou vztahu k autorovi snímku? Jaké jsou jejich sociální postavení a role? Co dělají? Na co se dívají? Jaké jsou jejich záměry a motivace? Uvědomují si přítomnost fotografa a fakt, že jsou fotografováni? Chovají se přirozeně nebo pózuji? Co nám chtějí o sobě zjevit a co chtějí skrýt?

To, co vidíme na snímku, jsou samozřejmě jen vnější, pozorovatelné rysy lidí či jejich chování. Předpokládáme však, že představují znaky, symptomy skrytých subjektivních stavů, a interpretace spočívá v dešifrování těchto znaků, v odhalení toho, co označují. Mnoho nám napoví výraz tváře, fyziognomie, mimika, postoj, jazyk těla (viz Pease 2001), postavení rukou (viz Eisler-Mertz 1999). Populární jsou obšírné příručky obsahující zobecnění běžných pozorování chování jiných lidí. I zde bude vhodná empatie, protože podle naší zkušenosti se do určité míry sami chováme podobně jako jiní lidé, jako exempláře druhu, a do určité míry podobně jako členové naší společnosti, jako účastníci jedné kultury. Zvláštní možnosti se otevírají partnerské fotografii, když fotografující vstupuje do bezprostředního kontaktu s fotografovaným, například s ním naváže hovor a může se přímo zeptat na jeho záměry, motivace a jiné psychické stavy. Samozřejmě i v tomto případě se setkáváme se stejnými obtížemi jako v každém sociologickém rozhovoru: za prvé, fotografovaná osoba nám může odhalit záměry falešné nebo zatajit pravdivé, a za druhé, sama si nemusí uvědomovat své skutečné motivace. Vysvětlení k snímku tedy musí být rovněž předmětem pronikavé, kritické interpretace.

Musíme si také uvědomit, že naše hermeneutická interpretace obrazu při hledání motivací, záměrů a důvodů zobrazovaných lidí bude vždy pouze částečná, do určité míry povrchní, musí se zastavit na určité úrovni a dále už dojít nemůže. Erving Goffman (1979: 22) dává příklad: snímek, na němž vidíme zámožně vypadající pár, který stojí před výlohou klenotnictví a prohlíží si šperky. „My, cizí, nevidíme, že John a Mary si prohlížejí různá klenotnictví, protože hledají malou brož, jež by mohla nahradit tu, kterou Mary ztratila minulý týden na návštěvě u Jean, ani neodhalíme, že příležitostně zabíjejí čas, než půjdou na představení Felliniho nového filmu.“ Dlouho před Goffmanem odlišoval Max Weber podobným způsobem bezprostřední rozumění, když například vidíme myslivce mířícího na zvíře v lese, a rozumění hlubší, zprostředkované, když chceme proniknout k jeho konkrétní motivaci, a sice zda loví kvůli zábavě, nebo pro získání potravy – možná zkouší novou pušku a možná loví jen proto, že se to v jeho aristokratickém prostředí „sluší“. Samotný obraz nám konkrétní poznatek většinou neposkytne – umožňuje pouze obecné, abstraktní úsudky o tom, kdo jsou zobrazené osoby a co ve svých soukromých záměrech dělají.

Sémiologická interpretace

Pokud za předmět interpretace zvolíme obraz odtržený od autora jako určitý vizuální fakt, ústřední význam získává nikoli interpretace hermeneutická, ale sémiologická a strukturalistická. Zatímco hermeneutická interpretace se odvolává na individuální psychiku autorů fotografií nebo zobrazených lidí, interpretace sémiologická a strukturalistická se pohybuje v oblasti kultury a odvolává se k pravidlům smyslu, společným pro celou kolektivitu. „I ta nejbánálnější fotografie vyjadřuje kromě jasných záměrů fotografa také celý systém schémat vnímání, myšlení a hodnocení, který je společný pro celou skupinu. (...) Abychom adekvátně rozuměli fotografii, ať už ji udělal korsický sedlák, *petit bourgeois* z Boloně, nebo pařížský umělecký fotograf, musíme nejen zachytit významy, které deklaruje, to znamená do určité míry odhalené zřejmé intence fotografa, ale také dešifrovat dodatečný význam, jehož prostřednictvím se v obraze projevuje symbolika věkové skupiny, třídy či uměleckého okruhu (Bourdieu 1990: 6). Základní myšlenka sémiologické interpretace předpokládá, že fotografický obraz je znakem nebo soustavou znaků, za nimiž se skrývají kulturní významy. „Sémiologie nabízí přešlá analytických nástrojů, které slouží k rozložení obrazu na části a k prozkoumání, jak každá z nich funguje ve vztahu k širšímu systému významů. (...) Sémiolo-

gická analýza vyžaduje užití velmi vytríbeného souboru pojmů, které přesně popisují způsoby, jimiž si obraz vynucuje své významy“ (Rose 2001: 69–70). Sémiologická analýza má převážně formální povahu; spočívá v zjišťování procedur, s jejichž pomocí se realizuje znaková funkce obrazu. Naproti tomu strukturalistická analýza má povahu meritorní, obsahovou, snaží se o odhalení mnoha úrovní, v nichž jsou skryty sociální a kulturní významy, které obraz nese, a o pochopení těchto významů.

Základním pojmem sémiologie je znak. Sémiologie je „věda, která studuje život znaků v životě společnosti“ (de Saussure 1996: 52). Podle koncepce, za níž vdčíme Ferdinandu de Saussurovi, je znak specifickým uspořádáním, vztahem označovaného (předmětu, jevu) a označujícího (obsahu, který je s tímto předmětem spojen). V de Saussurově pojetí je vztah mezi nimi určitou konvencí, která je pro skupinu společná a vynucená její vlastní kulturou. Není v něm nic nutného ani přirozeného. Takový názor lze obhájit na poli lingvistiky, kde měl autor na mysli především slovní, jazykové znaky. Mezi slovy „pes“, *dog*, *Hund* a psem je opravdu těžko najít jiný vztah než konvenční. Slova jsou symboly toho, co označují. Ale když se podíváme na fotku psa, nelze takový obraz pokládat za konvenci. I když je zjednodušený, protože je dvourozměrný, černobílý, a dokonce na špatné fotce neostří, nakonec má přece jen určitou podobnost tomu, co označuje. Obraz se vnucuje smyslem bezprostředněji než mluvený či psaný text.

Při analýze obrazů bude proto užitečnější bohatší typologie znaků, kterou navrhl Charles Peirce (viz 1955). Rozlišil nejprve znaky-ikony (*icons*), které jsou typické podstatnou podobností formy či tvaru tomu, co označují. Samotná fotografická technika způsobuje, že většina toho, co nacházíme na fotografiích – jako náš obraz psa, jsou znaky právě tohoto druhu. Za druhé Peirce odlišuje znaky-indexy (*indexes*), které spojuje s tím, co označují, určitá pravidelná, typická, opakovatelná závislost. Může být buď přírodní, například když fotka blesku znamená bouři nebo snímek kvetoucích tulipánů jaro, nebo sociální, například když snímek přečpané ulice znamená město a lidé s deštníky deštivý den. Znaky-indexy se mohou odvolávat také na složitější ekonomické, kulturní či psychologické závislosti. V učebnici vizuální antropologie najdeme výčet příkladů proměnných, které mohou být znaky-indexy zámožnosti ve venkovském prostředí:

„Ekonomické proměnné: a) ohrady, vrata, příjezdové cesty k domu, b) schránky na dopisy, se jménem, natřené, c) telefonní vedení až k domu, d) elektrické vedení k domu a k hospodářským budovám, e) stav stěn a střechy, f) stav dvoru, květinových záhonů či zelinářské zahrady, g) druh hospodářských zařízení u domu, h) nákladní nebo osobní auto na dvoře. Kulturní

a psychologické proměnné: a) míra úpravnosti a zachovalosti domu, b) deko- rační malby, c) záclony v oknech, květiny v truhlíku, d) výraz osobnosti v za- hradě: hojnost květin, e) výraz osobnosti na dvoře: zameteno, uklizeno, dříví a nářadí uložené, nebo naopak rozházené kolem“ (Collier, Collier 1986: 39).

To všechno jsou znaky-indexy, protože ekonomie, sociologie a psychologie dokazují, že mezi nimi a zámožností hospodáře dochází k zákonité závislosti.

Nakonec za třetí se setkáváme se znaky-symboly (*symbols*), tedy s napro- sto konvenčními, v dané kolektivitě (kultuře) ustálenými významy určitých předmětů či jevů. To je například kříž spojovaný s křesťanstvím, vlajka ozna- čující stát, dopravní značení popisující přikázaný způsob jízdy, pokynutí hlavou jako výraz souhlasu. Tyto znaky jsou nejbližší de Saussurovu pojetí znaků jako prvků jazyka. Prvým krokem při sémiologické analýze fotografického obrazu je zjištění, jaké znaky a jakého druhu na něm nacházíme (viz Rose 2001: 75). Peircovo rozlišení je zde velmi užitečné.

Ale nejen ono. Další kategorie, které se používají při analýze obrazu, jsou v protikladu denotace a konotace, který zavedl Roland Barthes. Denotace je všechno to, co obraz viditelně představuje, nebo jinak, k čemu se znak bez- prostředně vztahuje: lyžař na svahu, dav lidí na ulici, líbající se pár. Denotace je tedy naše odpověď na nejjednodušší otázku: co to je? Konotace jsou naproti tomu všechny složitější asociace, myšlenky a pocity, které obraz (znak) vyvo- lává. Například představu rekreace, zdraví, odpočinku při pohledu na lyžaře, politické demonstrace či šilenství předvánočních nákupů při pohledu na po- uliční dav, romantické lásky při pohledu na polibek. Pro vizuální sociologii je nejdůležitější zvláštní varianta konotace obrazu: bohatství asociací vyvola- ných nikoli individuálními zálibami příjemce, spojenými s jeho jedinečnými životními zkušenostmi, ale kulturními pravidly, která jsou dědictvím histo- rické tradice kolektivity. „Kód konotace nejpravděpodobněji není ani ‚při- rozený‘, ani ‚umělý‘, ale historický, nebo chcete-li, kulturní. Jeho znaky jsou gesta, postoje, výrazy, barvy či efekty, jež praxe určité společnosti vybavila určitými významy; dokonce i spojení označujícího a označovaného, není-li zbaveno motivace, je v každém případě naprosto historické“ (Barthes 1983: 206). Je-li denotace zachytitelná pohledem a představuje povrchovější vrstvu obrazu, pak konotace tvoří vrstvu skrytou, vyžadující pronikavou analytici- kou interpretaci. Neptáme se už jednoduše „Co tam je?“, ale co nám to říká, s čím se to pojí. Barthes tu hovoří o informační a symbolické úrovni obrazu a také o prvoplánovém a symbolickém sdělení snímku: „Prvoplánový obraz je denotovaný, symbolický obraz je konotovaný“ (týž 1977: 36–37).

Jedinečná vlastnost fotografie – na rozdíl například od malířství – spo- čívá v tom, že to, co představuje, tedy denotace, je bezprostředním odrazem

bez použití kódu. „Ve fotografii – v každém případě na úrovni prvoplánového sdělení – vztah označovaného k označujícímu nespočívá v ‚transformaci‘, ale v ‚zápisu‘, a tato absence kódu jasně potvrzuje mýtus o ‚přirozenosti‘ fotogra- fie: ta scéna tam je zachycena mechanicky, nikoli přetvořena člověkem (me- chaničnost je zde zárukou objektivit). Lidská intervence do fotografického obrazu (výřez, odstup, osvětlení, zaostření, záběr) se projevuje na úrovni ko- notace; je to jako by na začátku byla jen čistá fotografie (jednoduchá a fron- tální), na niž autor postupně klade s pomocí různých technik znaky čerpané z kulturního kódu“ (týž 1977: 44). Tímto způsobem vzniká symbolické sdě- lení snímku.

Rozeberme jeden příklad. Jak víme, na snímcích, které jsou pro vizuální sociologii důležité, se nejčastěji objevují lidé. Jednotlivě, ve skupině, v kolek- tivu, v davu – představují denotaci snímku. Ale jejich podoby nám o nich říkají něco hlubšího a vyjevují také nějaká pravidla, předsudky, stereotypy, které jsou v jejich kultuře společné. To je ona konotace snímku. Vidíme tedy za prvé tělesné rysy postav. Něco nám sděluje jejich věk; jsou mladí, do- spělí, staří? S kategoriemi věku si spojujeme určité rysy, třeba naivitu, ne- vinnost a lehkomyšlnost s mládím, zkušenost, moudrost, rozvážnost s dospě- lostí, úctou, ale i nezpůsobilost se stářím. Něco nám sděluje jejich pohlaví: žena, nebo muž? Pojí se nám k tomu stereotypy podřízenosti a dominance, emocionalita a racionalita, pasivnosti a aktivity? Co nám říká rasa? Vnu- cuje se nám celá škála rasových předsudků? A ještě konkrétněji: Co nám říká tloušťka postavy, fyziognomie, účes, pleť, tvar rukou? Za druhé, vidíme oděv a ornamentaci těla a také podivné uniformy a stejnokroje. Máme-li věřit Er- vingu Goffmanovi, ve většině případů jejich povahu určuje nikoli prostá uži- tečnost, ale slouží autoprezentaci, mají nám sdělit něco o těch, kdo je nosí. Co konkrétně? To je ta bohatá oblast konotací. Za třetí, lidé zobrazení na snímku něco dělají, nějak se chovají. Vidíme výraz tváře, směr pohledu, gesto, postoj a rozložení těla. Z toho lze vyčíst mnoho informací vztahujících se k jejich náladám, záměrům, cílům jednání. Za čtvrté, lidé zobrazení na snímku pou- žívají nějaké rekvizity, pracují s nějakými nástroji, nosí nějaké hodinky, jezdí nějakými auty. Co nám říká povaha těchto předmětů, jejich druh, značka? A konečně, lidé se vyskytují v nějakém prostředí: v domě, na ulici, v kavárně, na sportovním hřišti – i z tohoto prostorového kontextu lze vyčíst mnoho o tom, kdo jsou a co dělají, tedy odkrýt konotace snímku.

Podobnou výmluvnost jako protiklad denotace a konotace má příbuzné rozlišení navržené Ervinem Panofským. To, co nazývá předikonografickým popisem obrazu, je prostá identifikace na něm zobrazených objektů a jevů. Například označení budovy s kopulí na fotce polského Sejmu. Naproti tomu

ikonografická analýza znamená něco víc: odhalení skrytých kategorií a pojmů vystihujících tyto objekty či jevy. Tedy v našem případě s touto budovou spojených idejí parlamentu, reprezentace, politických stran. Nakonec přichází ikonologická interpretace, odhalující širší historický, společenský a politický kontext, v němž se dané objekty a jevy vyskytují. V uvažovaném případě by to spočívalo v charakterizování Sejmu jako základu polského parlamentarismu, obrozeného po roce 1989, a dokonce jako symbolu celé změny společenského zřízení v roce 1989, kdy se stal skutečným parlamentem, nikoli předstírající kulisou. Barthesovo a Panofského rozlišení mají určitý společný jmenovatel, protože upozorňují na to, že význam fotografického obrazu je interpretovi dostupný v různé míře. Jsou významy očividné, nabízející se, povrchové. Obecně lze ihned odpovědět na otázky jako: Co ti lidé dělají? Kde jsou? Naproti tomu otázky, po čem touží, jaké si stavějí cíle, proč to dělají, jakými pravidly se řídí, vyžadují přístup k hlubším, skrytým, odvozeným významům.

Kromě denotace a konotace, čili sféry významu obrazu, které Barthes charakterizuje souhrnně jako *studium*, poukazuje na obtížněji zachytitelné, bezprostřední, udivující, či dokonce šokující působení obrazu na příjemce, které popisuje názvem *punctum*. „A je to právě *studium*, na základě čeho se zajímám o spoustu snímků, třeba tak, že je beru jako politická svědectví, anebo v nich mám zalíbení jako v dobrých historických podobiznách: moje účast na postavách, tvářích, gestech, dekoracích a jednání je kulturní povahy“ (týž 2005: 31). *Studium* je tedy chladná, lhostejná analýza prováděná z odstupu, zájem, ale ne vášně. *Punctum* je takový zhuštěný, syntetický způsob sdělení významu, které se příjemci vnucuje přímo, bez jakékoli předcházející analýzy. „...tento prvek je sám součástí scény, je jako šíp, který mne zasahuje“ (Barthes 2005: 31–32). Tuto vlastnost mají jen ty nejlepší fotografie (viz Cronin 1998: 71). Když se díváme na snímek studenta zadržujícího kolonu tanků na náměstí Tien-an-Men, jsme ochromeni kontrastem brutality autokratické moci a morální síly osamocенého, hrdinného člověka. Při pohledu na snímek z prosince 1970, na kterém je dělník z loděnic, jehož nesou na prkně jeho druhové, máme hned jasno, čím ve skutečnosti byla „dělnická“ vláda střílející do dělníků.

Když je předmětem sémiologické analýzy nikoli jednotlivý snímek, ale série fotografií, nacházejí uplatnění další kategorie sémiologie: syntagmatické a paradigmatické vztahy znaků. Série snímků může zachycovat objekty a jevy v různých časových momentech. Tehdy získává narativní povahu a jednotlivé znaky vstupují do vztahu časové následnosti – něco je dříve, něco je potom. Například na prvním snímku se demonstrující shromažďují na náměstí, na druhém pochodují ulicí, na třetím jsou rozehnáni policií. Tři obrazy-

-znaky jsou v syntagmatickém vztahu, označují události, které představují nezvratnou, lineární, směrovou sekvenci. Takový soubor fotografií má větší poznávací přínos než jednotlivý snímek. „Každá fotografie má vzhledem k sekvenci, v níž se objevuje, a místu této sekvence v ještě širších sekvencích (...) bohatší význam než ojedinelý, izolovaný obraz“ (*Exploring Society Photographically* 1981: 13). Naproti tomu paradigmatický vztah znamená možnost vzájemného zastupování obrazů-znaků při označování stejného objektu či jevu. Snímky davu chodců, parkoviště zaplněného auty a rekreatantů opalujících se na pláži, ležících jeden vedle druhého, jsou v paradigmatickém vztahu, protože všechny ukazují různé stránky stejného fenoménu – masové společnosti – a každý kromě různých denotací vyvolává stejnou, společnou konotaci: neúnosné zmasovění sociálního života, nezbytnou daň demokratizaci.

Znaky nejsou izolované, ale spojují se v širší celky, definované jako kódy. Kód je systém znaků a zásad jejich užívání, popisujících, v jakých kombinacích mohou smysluplně vystupovat, aby předaly složené významy. Kódy mohou být charakteristické buď pro určitou oblast sociálního života (např. kód práce, kód zábavy, kód náboženství, kód spotřeby apod.), nebo pro určité prostředí (kód akademický, kód umělecký, kód inteligence, kód novinářský), nebo úžeji, pro aktivity určitého druhu (kód oděvu, kód bydlení, kód stravování). Rozpoznání kódu obsaženého ve fotografickém snímku, tedy jeho dekódování, je důležitou úvodní etapou sémiologické interpretace. „Dekódujeme obrazy prostřednictvím interpretace ukazatelů zamýšlených, nezamýšlených či jen domýšlených významů. Takové ukazatele mohou být obsaženy ve formálních prvcích obrazu, jako je barva, odstíny černé a bílé, tón, kontrast, kompozice, hloubka, perspektiva a styl oslovení diváka. (...) Dekódujeme vizuální jazyk, s jehož pomocí k nám obraz ‚promlouvá‘ (Sturken, Cartwright 2001: 26, 41).

Strukturalistická interpretace

Formální, sémiologická analýza snímku s pomocí uvedeného souboru kategorií je jen úvodem k analýze meritorní, strukturalistické. Tato analýza předpokládá, že pozorovatelné (a na snímku zachytitelné) situace, jevy, sociální události nejsou náhodné a chaotické, ale představují emanaci určitých hlubokých, před přímým pozorováním skrytých sociálních struktur. Tyto struktury určují podobu sociálních situací, formu jevů a průběh událostí; determinují a omezují to, co se může v sociálním životě stát. Ne všechno je pravděpodobné, ne všechno je možné. Fotografický obraz ukazující nějaké projevy so-

ciálního života je tedy vnějším znakem takových struktur, tím, co označuje, a jeho interpretace spočívá v odhalení struktur, tedy toho, co označuje – co tvoří skryté denotace a konotace přímo pozorovatelných situací.

Sociální struktura je v sociologii pojímána velmi různě. Aniž se budu pouštět do diskuse s rozmanitými rozšířenými koncepcemi, což by přesahovalo rozsah této knihy, přijímám zde koncepci, kterou jsem předložil v roce 1989 (viz Sztompka 1989) jako tzv. schéma INIS. Nejjednodušeji řečeno, struktura je síť (uspořádání) vztahů mezi prvky nějakého celku. Sociální struktura je síť (uspořádání) vztahů mezi prvky sociálního systému. Odlišuji čtyři druhy prvků. Za prvé, lidské činnosti. Nikdy neprobíhají v izolaci, ale vždy ve spojitosti s činnostmi jiných lidí. Základním typem takových spojitostí je interakce (či její klasický příklad – rozhovor), a proto síť mnohostranných a složitých spojení mezi činnostmi jednotlivých lidí charakterizují jako strukturu interakční (I). Druhým prvkem sociálního systému jsou sociální pravidla: normy popisující žádoucí průběh chování, hodnoty ukazující žádoucí cíl jednání, životní vzorce vyjadřující celkově žádoucí způsob či styl života. Ani ony nejsou v izolaci, ale spojují se ve složité komplexy: zvyků, obyčejů, morálky, práva. Souhrn různorodých a různým způsobem provázaných pravidel vyskytujících se v dané společnosti definují jako strukturu normativní (N). Třetí součástí sociálního systému jsou ideje: rozšířená přesvědčení, názory, předsudky apod. Vstupují do vzájemných vztahů, například konsensu, když jsou členy společnosti sdíleny, nesouladu, když jsou vzájemně neslučitelné, či sporu, když jsou předmětem protestu. Artikulují se v podobě složitých celků – světónázoru, doktríny, ideologie, teologie, mýtu, vědeckého poznání. Souhrn idejí existujících ve společnosti a jejich mnohasměrné vazby nazývám strukturou ideační (I). A konečně čtvrtou součástí sociálního systému jsou životní šance: diferencované možnosti přístupu k sociálně cenným statkům (definovaným prostřednictvím všeobecně rozšířených hodnot), tedy k bohatství, moci, prestiži, vzdělání, zdraví apod. Jsou-li tyto šance pro různé členy společnosti podobné, hovoříme o egalitarní společnosti, jsou-li různé, hovoříme o různých podobách sociální nerovnosti. Skladbu životních šancí charakteristickou pro danou společnost definují jako strukturu šancí (S). Strukturalistická interpretace spočívá proto – ve zde přijatém pojetí – v dosažení a odhalení struktur interakcí, norem, idejí a šancí, skrývajících se za pozorovatelnými projevy sociálního života. Pro vizuální sociologii je klíčem k odhalení skrytých, „hlubinných“ struktur fotografický obraz, na němž jsou zachyceny nějaké vnější, „povrchové“ projevy sociálního života.

V druhé kapitole jsme podali systematický výčet různých aspektů sociálního života, které mohou být předmětem přímého pozorování, a tím i foto-

grafického záznamu. Nyní bude vhodné, abychom se na tento výčet podívali ještě jednou z jiné strany a vyhledali typické pozorovatelné jevy či situace, které by mohly pomoci v odhalení struktur, skrývajících se za nimi. Budou to jen příklady ukazující směr, kudy se má hledání ubírat, a jejich plné využití zbude na představivosti čtenáře. Nejbohatší vizuální materiál nabízejí samozřejmě mezilidské činnosti a interakce. Interakční struktura v našem pojetí je právě to, co postuloval Georg Simmel jako „sociální geometrii“. Metaforické užití výrazu „geometrie“ má naznačit mimo jiné právě vizuální dostupnost. Snímky lidských činností a interakcí se dají snadno strukturalisticky interpretovat v prvním smyslu této procedury. Snadno odlišíme jednoduché interakce v dyádě od interakcí složitých (jak je charakterizoval George H. Mead – hromadných jednání) ve větších skupinách. Zachytitelný bude také typ interakční situace – rozhovor, rodinný oběd, zasedání výboru, pohřeb. Zřetelně odlišný bude přátelský charakter rozhovoru oproti hádce, konflikt či boj oproti spolupráci. Na fotografickém obraze najdeme rozmanité typy kolektivit a skupin – od nejméně strukturovaného pouličního davu po formalizovanou dozorčí radu korporace, od fronty u obchodu po vojenskou přehlídku, od diskotéky po symfonický orchestr. Klíčem k odhalení prostorových podmínek interakce mohou být snímky různých lokalit, v nichž interakce probíhají – dvorku na sídlišti, uspořádání sousedních domů na vesnici, kanceláře s psacími stoly úředníků oddělenými přepážkami, tovární haly, restaurace, parku, přednáškového sálu, divadla. Snímky ukazující krizové situace, živelné pohromy, nepokoje nebo paniku odhalují více méně dočasný rozpad interakčních struktur, jejich anarchizaci či jiným slovem destrukturalizaci. Naproti tomu snímky objevujících se forem reakce na takové události, snahy se s nimi vyrovnat, jsou zásadní pro objasnění procesů spontánní organizace, jinak řečeno restrukturalizace.

Daleko obtížněji se na základě záznamu dělají závěry o normativní struktuře společnosti. Ale i zde najdeme určité bezprostředně pozorovatelné projevy. Například přímo zachytitelné jsou rozmanité znaky příkazu či zákazu, které se v tak velkém počtu objevily v moderní společnosti. Dobrým příkladem jsou dopravní značky, které vyjadřují právní regulaci velmi důležité sféry moderního života. Masový výskyt znaku „zde se nekouří“ na různých veřejných místech – od nádraží po úřady – signalizuje důležitou změnu v obyčejích, která proběhla v posledních letech. Přímému pozorování je dostupné udělování různých forem sociálních sankcí, které jsou zase signálem porušení nějakého pravidla. Kolemjdoucí hledící káravě na výstředně oblečenou prostitutku, matka vyplácející děcko, městské služby odtahující špatně zaparkované auto, policie rozhánějící demonstranty – to je jen několik příkladů

umožňujících rekonstruovat, jaké sociální normy jsou v dané společnosti závazné, a vypovídajících také o obecnějších vlastnostech normativní struktury: přísnosti či permisivnosti, hranicích sociální tolerance, legálnosti apod. Větší možnosti vylíčení normativních struktur než jednotlivý snímek má série. Normativní regulace se totiž odráží v opakovatelnosti, obvyklosti určitých způsobů chování, a to se dá zachytit až na mnoha snímcích pořízených v různých situacích. Fotografujeme-li tímto způsobem nejdrobnější, intimní, každodenní projevy chování, můžeme odhalit vzorce, které se v nich realizují. Například snímky vítajících se osob udělané v různých situacích umožňují popsat zásady *savoir vivre*, převládající v dané společnosti. Podobně vzorce módy, jež jsou tak důležité v moderní společnosti, zjistíme, teprve když na mnoha snímcích spatříme stejně oblečené ženy. Ještě větší naději, že se dostaneme k normativním strukturám, nám dává srovnávací fotografie zahrnující různé kultury. Náhorně na ní vidíme, že způsoby chování, odívání, ornametace těla, styl domů, povaha pracovního náradí a mnoho jiných aspektů sociálního života nejsou lidskému druhu společné, ale definované normami toho, co je „normální“, správné a očekávané, které jsou u každé kultury jedinečné. Při srovnávání vystupují pravidla a normy každé z kultur zvláště výrazně a samotné zaznamenání jejich plurality představuje důležitou lekci relativistických a tolerantních postojů.

Podobně obtížná oblast pro přímé pozorování (a fotografické zaznamenávání) je struktura idejí – sociálně rozšířená přesvědčení a názory. Poměrně vzácná je situace, kdy se můžeme dostat přímo k jejich verbalizované podobě. Tak je tomu například tehdy, když z obsahů transparentů během pouliční demonstrace můžeme vyčíst politické nálady davu. Jiným příkladem jsou vizuální reklamy typu tzv. sociální reklamy, propagující určité ideje, vládní akce či sociální doktríny. Častěji musí být naše vyvozování zprostředkovanější. Ideje mají své typické materiální substráty či instituce, v nichž se kultivují. Jejich pozorování nám může ledacos napovědět o samotných idejích nebo o popularitě ideje určitého druhu. Například když vidíme v kostelech zástupy lidí, můžeme říci, že společnost je nábožensky angažovaná, kdežto vidíme-li svatyně přestavěné na obchody a restaurace, víme o její sekularizaci. Pozorovatelné náboženské obřady, liturgie bohoslužeb či vybavení a ikonografie kostelů dávají klíč k popisu teologických přesvědčení. Početné a bohatě vybavené knihovny či novinové stánky vypovídají o úrovni vzdělání společnosti a fronty před muzei o stavu její umělecké vnímavosti.

Čtvrtý aspekt sociální struktury, struktura šancí, nachází výraz v mnoha pozorovatelných jevech a situacích. Fotografie dokonale zachycují majetkové nerovnosti, sociální protiklady, a zvláště póly bohatství a bídy, degra-

dace a marginalizace. Mohou naopak také ukázat určitý stupeň egalitarizace, „šedivosti“ společnosti. Nejvíce o tom vypovídají fotografie materiálních civilizacích či technických objektů, které tvoří vybavení všedního života různých tříd. Typ domů, nábytek a uspořádání obytného prostoru, zařízení domácího hospodářství, dopravní prostředky (např. druh a značka automobilu), to vše jsou viditelné znaky materiálního postavení. Jinou oblastí, v níž se jasně odráží rozdílnost tříd, je spotřeba – povaha obchodů, druh nakupovaného zboží, úroveň restaurací, kaváren, barů. Poněkud exotickým, ale poučným terénem pozorování a fotografického záznamu mohou být smetiště. To, co je pokládáno za nehodnotné a neužitečné, je u skupin s různým majetkovým statusem velmi odlišné. Důležité jemné náznaky majetkové situace najdeme v oblasti módy a snobství různého druhu. Třídně rozmanitá je rovněž účast v různých formách rekreace a sportu. Každodenní jogging těžko uvidíme v dělnickém prostředí a na golfovém hřišti určitě potkáme příslušníky vyšších tříd. Podobně klientela kulturistických posiloven se bude obecně třídně lišit od návštěvníků plaveckých bazénů.

Rovněž nerovnosti vzhledem k moci mají svůj pozorovatelný výraz. Nejvíce zřejmý je ve sféře moci politické, kde zviditelnění vládců slouží speciální kostýmy či ornamenty (typické zvláště pro monarchické či autokratické režimy), paláce a rezidence, tribuny a řečniště, trůnní a přijímací sály, ochranné eskorty, kavalkády oficiálních vozidel (že je někdo velice důležitý, poznáme z přítomnosti sanitky vozu v koloně). V úřadech a korporacích o mocenském statusu svědčí vybavení pracoven, tvar psacích stolů či úprava konferenčních sálů s prostorově vylčeným místem pro vedoucího a někdy také jasná hierarchie křesel příslušejících hodnosti pracovníků. Subtilnější náznaky větší moci v běžném životě nacházíme v gestech, postojích, pohledech směřujících k jiným. Badatelé z okruhu feministického myšlení upozorňují například na zvláštní způsob, jak se muži dívají na ženy (*masculine gaze*), jako na znak hluboko historicky zakoreněné dominance mužského pohlaví a zpředmětnění ženy.

Důležitým projevem nerovnosti v prestiži je podřizování se různým druhům snobství. Slavní lidé chtějí být zosobněním rafinovaného životního stylu, dodržovat příkazy aktuální módy, podílet se na společenském životě. Zvláště dbají o svůj vnější vzhled a fyzickou formu (*fitness*), proto pěstují určité elitní sporty – tenis, golf, jízdu na koni – nebo navštěvují *fitness centra* či kosmetické salóny, což vytváří další příležitosti pro společenské kontakty v jejich prostředí. Okázalý konformismus vůči vybraným očekáváním je na jedné straně metodou získávání prestiže, a na straně druhé znakem prestiže již získané. Ale může tomu být i opačně: pokud je sláva důsledkem protestu a nonkonformismu, objevuje se snobismus *à rebours*, kdy se signálem vysokého

postavení stává rovněž nedbalost o oblečení, styl, společenské formy – nedbalost záměrná, nastudovaná, zrežirovaná. Rozepnutý kostým rockového idolu, zalátné džíny od Armaniho či pomačkané volvo se zadřeným motorem mají naznačovat pohrdlivý odstup vůči příjemnostem každodenního života, kterým se vyznačuje opravdová elita, zaujatá skutečně důležitými záležitostmi.

I jiné formy nerovnosti mají své viditelné projevy. Například takové atributy jako aktovka nebo brýle, noviny v kapse kabátu nebo poličky v bytě plné knížek mohou signalizovat vyšší vzdělání. Pěstování sportů, účast v aktivním odpočinku či stav domácí lékárníčky mohou být známkou péče o zdraví.

Uvedené příklady jistě nevyčerpávají bohatství pozorovatelných (a fotograficky zachytitelných) projevů rozmanitých podob sociální struktury. Mají jen sloužit k povzbuzení sociologické představivosti čtenáře a přimět ke zbystrění pozornosti vůči neobyčejně vizuálně naplněnému sociálnímu světu, který nás obklopuje.

Diskurzivní interpretace

V dosavadních úvahách jsme se dívali na fotografický obraz jako na znakové sdělení ze dvou různých úhlů. Za prvé, z perspektivy jeho autora ve snaze odkrýt subjektivní významy, které do snímku vložil. K tomuto účelu sloužila hermeneutická interpretace. Za druhé, soustředili jsme se na samotný obraz, nejdříve na formální vlastnosti znaků v něm obsažených, a poté na obsah oněch znaků. K odhalení těchto rysů obrazu vedla sémiologická a strukturalistická analýza. Ale zbývá ještě třetí aspekt – vnímání obrazu, tedy stránka publika, k němuž obraz dospívá, a institucí, které vytvářejí rámeček vnímání či vnímání zprostředkují.

Nejdůležitější věcí, již lze v této souvislosti konstatovat, je to, že příjemci obrazu se neomezují na pasivní recepci významů zamýšlených tvůrcem a obsažených v obraze, ale aktivně se účastní modifikace těchto významů nebo tvorby nových. Jak ironicky poznamenává Umberto Eco (1998: 160), „tomu, kdo vnímá sdělení, zůstal zbyteček svobody: svobody přečíst ho jiným způsobem“. Objevuje se tu analogie k písemnému textu. Tak jako u něj „význam v žádném případě není jednou provždy záměrem autora připevněn k textu, stále se mění v závislosti na světě čtenáře“ (Bauman 1978: 229). Smysl obrazu se konstituuje v průběhu vyjednávání mezi tvůrcem a příjemcem, zprostředkovaného samotným obrazem a odehrávajícího se v určitém institucionálním kontextu. Jak píše Roland Barthes (1983: 207): „Čtení fotografie je vždy historické; závisí na „věděni“ příjemce, jako by to byla záležitost

skutečného jazyka, jemuž rozumí jen ten, kdo se naučil znaky.“ Sturkenová a Cartwrightová (2001: 45–46, 69) tuto myšlenku rozvíjejí takto: „Významy jsou tvořeny složitými sociálními vztahy, jichž se účastní kromě samotného obrazu a jeho autora přinejmenším další dva prvky: 1) způsob, jakým příjemci interpretují či vnímají obraz, a 2) kontext, v němž je obraz vnímán. (...) Významy jsou tvořeny zčásti v závislosti na tom, kde, kdy a kým jsou obrazy přijímány, tedy nejen v závislosti na tom, kdy, kde a kým jsou vytvářeny. (...) Význam obrazů se vynořuje z procesů interpretace, angažování a vyjednávání.“

Fotografický snímek je mnohoznačným (polysémickým) obrazem a nese v sobě mnoho potenciálních významů. To, zda vůbec budou zaznamenány a jakým dojmem zapůsobí na příjemce, závisí v určité míře na jeho individuálních psychologických rysech, které lze sumárně definovat jako vizuální citlivost. Částečně je to také schopnost naučená, vštěpovaná příjemci jeho specifickou kulturou. Lze zde hovořit o vizuální kompetenci. Avšak nezávisle na obecné schopnosti číst vizuální sdělení, to, který z významů bude aktualizován, závisí do velké míry na náladě, očekáváních a předsudcích příjemce. „...vždyť kdo z nás nemá svou vnitřní stupnici vkusů, nechutí a lhostejnosti?“ ptá se Roland Barthes (2005: 24). Na stejném snímku vidí různí lidé něco jiného, protože jejich „přesvědčení, naděje, touhy a obavy vzhledem k světu, to, co Gadamer nazývá ‚horizonty‘ interpretů, značně mění obrazy a objekty, které je obklopují“ (Barnard 2001: 41). Příjemci, kteří čtou snímek – a zejména jeho konotace, používají svérázné „slovníky“. „U každého člověka koexistuje mnoho slovníků a jejich souhrn a svéráznost tvoří osobitý ‚idiolekt‘“ (Barthes 1977: 47). Avšak aktualizace významů z polysémického reperoátu obsaženého v obraze závisí také na situaci, v níž probíhá percepce obrazu. Něco jiného pozorujeme na fotografii vystavené v galerii či muzeu, něco jiného v rodinném albu, a zase něco jiného v ilustrovaném časopise.

Analýzu, která bere v úvahu tento třetí aspekt – aspekt příjemce, charakterizujeme jako diskurzivní interpretaci. Vypůjčujeme si tento termín proto, že právě pojem diskurzu klade důraz nejen na znaky (jazyk) a pravidla dávající znakům určité významy, ale také na praktiky vyjednávání a institucionální kontexty, v nichž jsou pravidla při artikulaci významů použita. Diskurz v standardním smyslu tohoto termínu je tvořen jazykem a institucemi, v jejichž rámci je artikulován, užíván, zaváděn do oběhu, a také sociálními pozicemi těch, kteří ho tvoří a užívají. Jiný je diskurz umění, jiný vědy, jiný medicíny, jiný televize, jiný fotografie. Každý diskurz určuje odlišný způsob vidění sociálního světa a namlouvá nám, že právě tato vize je pravdivá. Zvláštní variantou diskurzu je diskurz vizuální: složitý negociační proces, v němž se ar-

tikulují významy obrazů. Diskurzivní interpretace směřuje k odhalení, komu je fotografický snímek adresován, kdo je skutečným adresátem a jakým způsobem tento adresát spoluvytváří význam snímku prostřednictvím „praxe dívání se“ (viz Sturken, Cartwright 2001: 363) odehrávající se v rámci určitých institucí. Taková interpretace tedy postupuje dvěma směry: za prvé, vyžaduje identifikovanou kategorii příjemců (charakteristiku – intencionálních i skutečných – adresátů obrazu) a za druhé, popis režimů příjmu (charakteristiku institucí, v jejichž rámci se obraz vytváří, sděluje a vystavuje, a s tím souvisejících praktik dívání se na obraz, jeho čtení a interpretace).

Fotografický obraz je v jistém smyslu předmětem jako každý jiný a vzhledem k tomu získává význam od lidí, protože se stává objektem jejich zkušenosti. Jak píše Stuart Hall, „skrže náš způsob užívání věcí a skrže to, co vzhledem k nim říkáme, myslíme a cítíme – tedy skrže to, jak je představujeme – dáváme věcem význam (Representation 1997: 3). Na dvoustrannou genezi významu se zaměřuje Douglas Harper (1998: 32): „Význam fotografie je vytvářen tím, kdo ji udělal, i tím, kdo si ji prohlíží; obě strany vnášejí do fotografie své sociální pozice a zájmy.“ A tak je fotografie předmětem zvláštním, protože už od počátku obdařeným významem, který jí dal fotograf. Když o fotografiích mluvíme, myslíme na ně, užíváme a prožíváme je, pouze spoluvytváříme jejich význam ve specifické konverzaci mezi tvůrcem a příjemcem.

Vnímání fotografického obrazu je vždy zabarveno subjektivně: „významy fotografie spoluvytváří každý člověk, protože vztahuje obraz ke své osobní zkušenosti, vědění a k širším kulturním diskurzům“ (Pink 2001: 67–68). Avšak vedle této nezbytné individuální subjektivity existují určité typické způsoby vnímání, závislé na sociálních charakteristikách jedince, jeho kulturní příslušnosti a statusu. „To, co někdo nachází v obraze, je podmíněno kulturním vědáním, které prohlížejí využívá při prohlížení. (...) Význam připisovaný fotografii je strukturován sociální příslušností diváka“ (Ball, Smith 1992: 18). Zabýváme-li se příjemci obrazu, musíme užívat standardní sociologická rozlišení. Nejdříve je tedy nutno se ptát na věkovou kategorii – zda se má snímek dostat (a zda se dostává) k mladým či starým lidem a na která přesvědčení, stereotypy, hodnoty a světonázory, typické pro tyto skupiny, navazuje. Velmi důležité je následující rozlišení kulturně definovaných kategorií pohlaví (*gender*), a tedy zjištění, zda je snímek určen (a skutečně se k nim dostává) ženám či mužům, jakým způsobem se vztahuje k genderovým stereotypům (viz Rose 2001: 137), jakou koncepci ženství a mužství propaguje. Dále je vhodné věnovat pozornost rozdílům ve vzdělání a tomu, zda fotografie vyžaduje po příjemci nějaké schopnosti – obecně vytříbené vnímání nebo odborné znalosti, nebo je srozumitelná každému. Důležitá může být

také etnická či národní příslušnost příjemců: jsou snímky s univerzální výpovědí, ale jsou i takové, které navazují na konkrétní tradice, historická, kulturní či politická specifika dané kolektivity, u nichž je podmínkou adekvátního vjemu místní kompetence. Určitou roli při vnímání může nepochybně sehrát perspektiva prostředí nebo zaměstnání a také třídní zařazení příjemců. Zdá se, že podstatná může být i generační perspektiva společná lidem, kteří prožili podobným způsobem nějaké důležité historické události a odtud odvozují podobné asociace (např. válečná reportáž promlouvá jinak ke generaci, která poznala válečné drama, než k mládeži žijící v dobách míru). Diskurzivní interpretace musí vzít v úvahu tyto a v případě potřeby i jiné rozdíly mezi rozmanitými zamýšlenými či skutečnými typy publika fotografických obrazů. „Porozumění závislosti mezi produkcí obrazu, technikami produkce obrazu a etnickými, rasovými, genderovými a jinými aspekty identity těch, kteří obraz využívají nebo vlastní, je pro reflexivní přístup ústřední záležitostí“ (Pink 2001: 22).

Tato interpretace sehrává zvláštní roli v případě reklamní fotografie, jejíž podstata spočívá právě v pronikání k jasně vymezenému okruhu konzumentů. Jak se domnívá Roland Barthes (1977: 33), „v případě reklamy je význam obrazu bezpochyby záměrný: to, co je reklamním sdělením označeno, je konstituováno *a priori*, prostřednictvím určitých vlastností výrobku, a tento aspekt významu musí být sdělen tak jasně, jak to jen jde. Pokud obraz obsahuje znaky, můžeme si být jisti, že v reklamě budou tyto znaky úplně, utvářené s myšlenkou na optimální vjem.“ Reklama směřuje k někomu, k nějakým lidem, společenským kruhům, prostředím. Na správné rekonstrukci jejich očekávání, předsudků, přesvědčení, fobií a stereotypů závisí tedy přesvědčovací účinnost vizuální reklamy, cíleně nasměrované k určitému publiku. Tvůrce reklamní fotografie cíleně směřuje k vyvolání zamýšlené rezonance mezi konzumenty, kteří pak „doplňují“ významy uzavřené v obraze v tom směru, jak požaduje. Naproti tomu interpret nalezených fotografií chce rekonstruovat ta „doplnění“ významu, která byla spontánně provedena jím identifikovanými příjemci.

Takové doplňování významů, ono zprostředkované vyjednávání mezi tvůrcem a příjemcem, neprobíhá ve vzduchoprázdnu, ale vždy v rámci určitých institucí a pro ně typických praktik. „Fotografie se proměňuje podle kontextu, ve kterém je vnímána. (...) Jak v případě slov ukázal Wittgenstein, jejich význam je určen jejich užitím – což platí i pro každou fotografii“ (Sontagová 2002: 98). „Prohlížení obrazu se vždy odehrává ve zvláštním sociálním kontextu, který zprostředkovává působení obrazu. Podobně se to vždy děje v konkrétní lokalizaci a v rámci jí příslušných praktik“ (viz Rose 2001:

15). Když bereme v úvahu kontext a lokalizaci, hovoříme o „režimech příjmu“ (viz týž 2001: 95). Odlišují se především v závislosti na druhu fotografie. Mezi druhy fotografie jsme již dříve zmínili například fotografii novinářskou, reportážní, turistickou, oficiální, památeční, rodinnou, uměleckou. Institucionálním kontextem novinové a reportážní fotografie jsou masmédiá, k turistické fotografii patří kontext volného času a rekreace, k oficiální fotografii politika, náboženství, popkultura, k fotografii památeční a rodinné rodina, k umělecké fotografii galerie a muzeum. V těchto případech jsou odlišné i způsoby vystavení – novinový sloupek, pohlednice, stěny úřadů a bytů, památeční alba, panely fotografické výstavy.

Způsob vystavení ovlivňuje náladu diváků, kteří v každém z těchto případů očekávají něco jiného a něco jiného hledají na fotografii. V novinách hledáme informaci, důkaz, evidenci události („tak to bylo“). Na pohlednicích chceme zachytit vzpomínku na pěkná nebo důležitá místa, která jsme navštívili („tam jsme byli“). Na oficiálních portrétech hledáme potvrzení charismatu a iluze intimní blízkosti s vůdci a politickými nebo náboženskými autoritami, idoly masové kultury apod. („taková jsou“). Prostřednictvím rodinných a památečních alb si osvěžujeme společné prožitky, zadržujeme pomíjející čas, vracíme se k nejdůležitějším, přelomovým okamžikům rodinné historie – k narození dětí, křtu, prvnímu přijímání, sňatkům, ukončení školy a studia, nástupu do prvního zaměstnání, smrti blízkých („taková jsme“). Ve fotografických galeriích hledáme estetické prožitky, originalitu, formální inovace, netypický úhel pohledu („tak to vidí umělec“). „Obrazy a vizuální objekty jsou zvláštním způsobem spoluvytvářeny institucionálními aparáty a technologiemi (např. jako ‚umění‘), a stejně tak jsou tvořeny subjektivitou diváků, jako je ‚kurátor‘, ‚kritik‘, ‚publikum na vernisáži‘ či ‚navštěvníci galerie“ (týž 2001: 69).

Na typu fotografie závisí také různé praktiky jejich prohlížení a zacházení příjemců se snímky. Novinové fotografie jen zběžně prohlížíme a využíváme je jako pomocníka ve vztahu k psanému textu, pokládáme je jen za dodatečné potvrzení jeho pravdivosti. Snímky z cest ukazujeme pyšně známým a kolegům z práce převážně bezprostředně po návratu, už vzácněji do nich nahlížíme později. Oficiální portréty slavných osob a idolů nás provázejí v práci a doma jako pasivní a němí svědkové, pouze sporadicky přitahující naši pozornost. Fotografie rodinné a památeční prohlížíme spolu s jinými členy rodiny při zvláštních rodinných příležitostech, například v době vánočních svátků či o Velikonocích, při výročí svatby nebo narozeninách.

Zjištění kategorií příjemců a režimu příjmu je nezbytným doplňkem interpretace fotografického obrazu a k hermeneutické, sémiologické a struktu-

ralistické interpretaci přidává také interpretaci diskurzivní. Až zohlednění všech těchto směrů interpretace umožňuje vytežit a ukázat plné bohatství významů, které se skrývají ve fotografickém snímku.

Na závěr této kapitoly je nutno položit jednu otevřenou otázku, na kterou neexistuje jednoduchá odpověď. Je totiž jasné, že interpretací jednoho snímku může být mnoho. Jak mezi nimi rozhodnout? Jak může interpret přesvědčit o své interpretaci? „Jak může zdůvodnit, že takové a takové gesto znamená to a to?“ ptá se Richard Hoggart (1979: viii). A odpovídá – zdůvodnit se to nedá, nanejvýš lze vyvolat v příjemci dojem, že je to interpretace správná. „Ano, opravdu, vidím to,“ říkám, čímž vyslovuji souhlas s interpretací gesta jako ‚přesvědčivou‘, přestože sám jsem nikdy předtím o tomto gestu takto nepřemýšlel“ (týž 1979: viii). Větší intersubjektivitu interpretace lze získat dvojnásobem. Za prvé, „testovat“ ji ve větším okruhu příjemců. Shoda jejich vidění bude argumentem hovořícím ve prospěch správnosti interpretace. A za druhé, s pomocí většího počtu snímků představujících podobné gesto, ale učiněné různými osobami a v různých situacích. Shoda gest při různosti situací ukazuje – s využitím Millova kritéria jediné shody, že jejich smysl není náhodný, ale jednotný. „Povaha vztahů, které pojí dvě osoby, se nedá zjistit analýzou toho, jak se prezentují jiným jen při jedné příležitosti, je nutno shromáždit tyto rituální zdvořilosti v různých typech kontaktů, které je spojují a v nichž probíhá vzájemné poznávání“ (Goffman 1979: 3). Goffman (1979: 25) tento příklad zobecňuje a píše: „Rozmanité obrazové ilustrace stejného tématu připojují k jedné oblasti rozmanitá pozadí a kontexty a zdůrazňují početné rozdíly, ale zároveň ukazují stejný vzor. Hloubka a rozsah těchto kontextových rozdílů určitým způsobem vytváří dojem společné struktury.“ A dále: „Za nekonečně proměnlivými konfiguracemi scén lze postřehnout jednotlivý rituální idiom, za mnohostí rozdílů na povrchu nevelký počet strukturních forem“ (týž 1979: 27). Ale ani tak se zajisté nedá vyjít za hranice určité společnosti a její kultury s jejími *implicite* vlastními asociacemi či standardy interpretace. Nemá cenu hledat jedinou „pravdivou“ interpretaci. Stačí, že setkání s přesvědčivými interpretacemi „vyostří naši vizuální představivost“ (Hoggart 1979: viii).

TEORETICKÉ INSPIRACE VIZUÁLNÍ SOCIOLOGIE

Každý, kdo fotografuje nebo si prohlíží fotografie, to dělá s určitými přijímanými, více či méně vědomými předpoklady, které se vztahují například k tomu, co stojí za to fotografovat a jak to pojmout, nebo co je dobré vidět – co je zajímavé, udivující, pěkné – na fotografickém obraze. Lze říci, že přijímá určité „běžné teorie“ k tématu fotografovaného světa, které ovlivňují jeho činnost. Týká se to stejně tak amatérů jako profesionálů. Podle Pierra Bourdieua (1990: 6) „i v situaci, kdy podstata a rozvoj fotografické technologie směřují k tomu, že se všechno stane objektivně, fotografovateľné, zůstává faktem, že z teoreticky nekonečného počtu fotografií, které jsou technicky možné, každá sociální skupina vybírá konečný a dobře definovaný rozsah objektů, druhů fotografie a způsobů kompozice“. Neděje se tak náhodou, ale právě ve světle takových „běžných teorií“, oné „*implicite* přijímané filosofie fotografie, podle níž jen některé objekty a jen při určitých příležitostech jsou hodny fotografování“ (týž 1990: 80–81). V okamžiku, kdy se fotografování nebo interpretování fotografií odehrává pro účely zkoumání, jako pramenem badatelských předpokladů se místo běžných teorií objevují plně artikulované a vědomě akceptované teorie vědecké.

Fotografie a sociologická teorie

Sociolog, který vstupuje na terén vizuální sociologie, ať už jako fotograf, nebo interpret fotografií, si nese určitý balík vlastních teoretických přesvědčení: přijatých ontologických předpokladů o existenci společnosti a epistemologických předpokladů o správných způsobech jejího poznávání. Taková teoretická přesvědčení rozhodují za prvé o tom, zda vůbec uzná fotografii za vhodný doplňkový nástroj poznání, a za druhé o tom, co se rozhodne fotografovat nebo interpretovat. Howard Becker (1979: 113) k tomu poznamenává: „Nefotografujeme to, co pro nás není zajímavé nebo nemá význam. To, co může mít význam a být zajímavé, je funkcí teorie, kterou zastáváme a jež se vztahuje k předmětu našeho výzkumu.“ Fotografická metoda dostává smysl a využití jen tehdy, kdy naše teorie bere zřetel na bezprostředně pozorovatelnou vrstvu sociálního života, kdy svět, o kterém hovoří, je přinejmenším částečně světem vizuálním. Pokud teorie už zohledňuje kategorii vizuál-

ních jevů, to, na které z nich se soustředí, jak je zachytí, jaké aspekty zdůrazní a jaké pomine, závisí na jejím konkrétním obsahu. Jedině teorie může přetvořit chaos zrakových dojmů ve „vizuální sociologické fakty“ (viz Emmison, Smith 2000: 4). Avšak různé teorie vizuálního světa mohou tento svět prezentovat velmi odlišně a vizuální fakty definovat různým způsobem. „Analýza vizuálních jevů je strukturována přijatým teoretickým rámcem“ (Ball, Smith 1992: 3). Vizuální sociologie se proto inspiruje jen v několika proudech sociologické teorie. A mohla se vůbec objevit teprve tehdy, když tyto příznivé jí nakloněné teoretické směry získaly silný vliv v sociologickém myšlení.

Fotografie není jen inspirovaná teoriemi, které jí ukazují, co fotografovat, jak to pojmout apod., ale může naopak ovlivňovat podobu teorie. Ve vztahu k sociologickým teoriím může fotografie – vytvořená sociologem nebo už existující, nejobecněji řečeno, plnit dvojitý úlohu. Za první roli heuristickou, inspirovat nové hypotézy, naznačovat nové pojmové kategorie, jasněji ilustrovat verbální formulace. Tímto způsobem se může zasloužit o obohacení a rozvíjení teorie. Za druhé, může plnit roli verifikační, důkazovou, dodávat empirickou evidenci potvrzující hypotézy či tvrzení zformulovaná v rámci teorie. Ale sama podstata fotografického obrazu jako „prodloužení“ lidského oka je příčinou toho, že obě tyto role může fotografie plnit jen ve vztahu k teorii určitého druhu, nikoli ke všem. Existují teorie, pro které heuristická inspirace fotografií a fotografická evidence nemusí mít ani ten nejmenší význam. Zamysleme se tedy, jaké podmínky musí splňovat sociologická teorie, aby se jí dalo právoplatně navrhnout využití fotografie a aby mohla právoplatně těžit z fotografického materiálu.

V historii sociologie existuje důležité rozlišení na tzv. první sociologii a druhou sociologii. To má smysl chronologický a analytický. Nejranější klasická sociologie – sociologie Augusta Comta, Herberta Spencera, Karla Marxe – byla především teorií velkých, celostních sociálních systémů (organismů), vytvářených na své specifické úrovni, jaksí nad světem každodenního života obyčejných lidí. Takovým systémům se připisovaly jejich vlastní zvláštní rysy a zákonitosti, neredukovatelné na rysy a zákonitosti jejich skladebných jednotek – lidí. Dějiny těchto systémů byly obtíženy svébytným smyslem – cílem a směrem – a pojmány jako evoluce či rozvoj společnosti. V moderní sociologii navazuje na první sociologii například strukturální funkcionalismus Talcotta Parsonse či jiné varianty teorie sociálních systémů.

Druhá sociologie se zrodila spolu s antiorganistickým a antievolucionistickým obratem, který zahájil Max Weber. Předmětem sociologie se stává lidské jednání, chování obdařené významem, a zejména sociální jednání (později nazvaná interakcemi), v nichž lidé navazují vzájemné kontakty s jinými.

Všechny sociální celky (skupiny, společenství, národy, státy) jsou pojímány jako emanace nebo trvalý důsledek masových či kolektivních lidských činností. Takové pojetí kategorie jednání potvrzuje například Thomas Luckmann (1989: 17): „Lidský život, každodenní, obyčejné lidské bytí je řetězcem jednání. Nezávisle na tom, čím může ještě být, je především provázaným sledem projektů více či méně úspěšně realizovaných jednotlivými lidmi. Vzhledem k tomu, že jednání jsou subjektivními vítězstvími či porážkami, mají význam – jako projekty, úspěchy, neúspěchy – pro lidi, kteří se jich účastní, a samozřejmě pro všechny ostatní, které tato jednání tím či oním způsobem ovlivňují. (...) Všechny sociální vědy nakonec vycházejí z tohoto fundamentálního a konstitutivního rysu předmětu jejich výzkumu, kterým jsou základní, každodenní významy lidského jednání (...) Jednání jako chování obdařené významem představuje předpoklad a základ sociálních věd.“ V důsledku toho se základní sociologickou metodou stala analýza jednání, a zejména odkrývání psychologického nebo kulturního významu, který je s ním spojen. Místo přírodovědného, vnějšího vysvětlení se tu postuluje rozumění – hermeneutická nebo strukturalistická (kulturní) interpretace jednání. V moderní sociologii je tato druhá sociologie převládajícím proudem. Obsahuje mimo jiné takové směry, jako je humanistická sociologie Floriana Znanieckeho, symbolický interakcionismus George H. Meada, fenomenologická sociologie Alfreda Schütze, dramaturgická sociologie Ervinga Goffmana či etnometodologie Harolda Garfinkela.

Hledáme-li tedy teoretické inspirace pro vizuální sociologii, najdeme je především v druhé sociologii, v „té tradici, vyjadřující se v mnoha obměnách, která si za východisko volí jednající lidi konstituující společnost, nikoli systémy a instituce, jež jsou jen výtvozem jejich činnosti“ (Wagner 1970: 49). Fotografický obraz zachycuje jen to, co je viditelné, pozorovatelné, fotografovateľné. V oblasti sociálního života může představovat lidi, jejich jednání a materiální výsledky lidských činností. První sociologie se žádnou z těchto tří kategorií pozorovatelných objektů nezabývá. Její vlastní objekty – sociální organismy a systémy, jejich fungování, růst či rozvoj – jsou abstraktními, teoretickými konstrukty, které jsou zachytitelné jen pojmově. Při jejich výzkumu nemůže fotografie nalézt žádné uplatnění. Naprosto opačně se jeví možnosti fotografie v perspektivě druhé sociologie. V naší živé, bezprostřední, vizuální zkušenosti se objevují právě jednající lidé a jimi vytvořené nebo přetvořené civilizační a technické prostředí. Jejich zobrazení na fotografickém snímku je nejen možné, ale může přinášet všechny ty poznávací zisky, které jsme analyzovali v předcházejících kapitolách. Inspiraci pro sociologickou fotografii musíme proto hledat v těch směrech, které jsou součástí druhé sociologie.

Ve svých důsledcích nás podobné rozdělení sociologických teorií nutí odlišovat ty, které se zabývají abstraktními sociálními procesy – globalizací, modernizací, industrializací, urbanizací, migrací, pauperizací apod. – a fungováním sociálních organizací a institucí, od těch, které se zaměřují na každodenní život lidských kolektivit. Přestože samotné abstraktní procesy či fungování organizací samozřejmě nejsou bezprostředně viditelné, určité vydedukované projevy či symptomy (operacionalizace) těchto abstraktních kategorií předmětem fotografického záznamu být mohou. Můžeme fotografovat reklamy nadnárodních korporací jako projev globalizace, současné dálnice jako projev modernizace, kouřící tovární komíny jako projev industrializace, mrakodrapy jako projev urbanizace, uprchlické tábory jako projev migrace a prostředí bezdomovců jako projev pauperizace. Avšak bezprostředně, přímo můžeme zachytit jen to, čím se zabývají teorie každodenního života: lidské činnosti a interakce, a také okolní prostředí „světa života“. Jak tvrdí mnoho současných sociologů, právě tato oblast je ontologicky prvotní a základní. Všechno ostatní jsou nad ní postavené abstraktní konstrukty (viz Luckmann 1989: 17). Proto jen tento druhý typ teorie bude představovat bezprostřední inspiraci pro vizuální sociologii.

Sociologie každodenního života se pojímá dvojím způsobem. Někdy se pokládá za řadovou subdisciplínu sociologie (jako je sociologie práce, průmyslu, rodiny, města apod.). To se nezdá zdůvodněné. Přece v každé z těchto příkladově jmenovaných subdisciplín se objevuje – vedle jiných – také aspekt každodenního života. Práce je naše každodenní aktivita, průmysl tvoří kontext našeho každodenního života (např. v pozitivním smyslu nám dává elektřinu, ve smyslu negativním otrávené prostředí), značnou část života trávíme v rodině a naše každodenní činnosti ve městě jsou jiné než na vesnici. Každá oblast jeví zkoumaná sociologií má svůj výraz také v každodenním životě. Sociologii každodenního života je proto nutno brát nikoli jako subdisciplínu, ale jako úhel pohledu, orientaci použitelnou v každém sociologickém zkoumání (viz de Queiroz 1989). A dodejme – jako úhel pohledu, jednu z orientací, na niž se samozřejmě bohatství sociálního života neredukuje, ale která má důležitý poznávací význam. A navíc, jak se zdá, rostoucí význam v nejnovější sociologii.

Možná, že kariéra vizuální sociologie na konci 20. století souvisí se změnami perspektivy v různých oblastech sociálních věd, probíhajícími více méně ve stejné době, které se někdy charakterizují jako subjektivistický nebo kulturalistický obrat. „Zájem o každodenní život musí být nepochybně spojen s krizí klasických totalizujících sociologií, jako je pozitivismus, marxismus či funkcionalismus, a s neúspěchem jejich pokusů racionálně organizovat

různé aspekty sociálního chování v podobě makromodelů a makrosystémů“ (Bovone 1989: 42). V sociální antropologii například „došlo k odklonu od výzkumu abstraktních systémů (příbuzenských struktur, ekonomických systémů apod.) směrem k analýze lidských zkušeností. Důsledkem je zaměření pozornosti na lidské tělo, emoce a smysly (...). Pro antropologii to znamenalo opuštění formalistických a analytických stanovisek – funkcionalismu, strukturalismu apod. – a příklon k více fenomenologickým orientacím“ (Banks 1998: 9). Douglas Harper (1989: 36) hovoří o interpretativní antropologii, která „má kořeny ve fenomenologické sociologii: věnuje zvláštní pozornost tomu, jak domorodci vidí svůj svět, a dává do závorky, jak je to jen možné, názor etnografa“. Čerpá také inspiraci z hermeneutiky, když „se pouští do detailní reflexe způsobů, jakými domorodci dešifrují a dekodují své vlastní složitě ‚texty‘“. Bezmála totéž lze říci o nejnovějších tendencích v sociologii, kde je kultura pojímána nikoli jako zamrzlý systém pravidel, norem a vzorců, ale jako živý, plynulý, celostní způsob lidského bytí ve světě. Podstatným aspektem každodenní zkušenosti je „tvorba a výměna významů – vyjednávání významů – mezi členy společnosti či skupiny. (...) Kultura spočívá v tom, že její účastníci interpretují své prostředí a dávají smysl světu zhruba podobným způsobem“ (*Representation* 1997: 2). Jak jsme již uvedli v první kapitole, v epoše pozdní modernity jsou mnohé z významů tvořeny a vyměňovány prostřednictvím obrazů. Sociologie každodenního života ještě před vizuální analýzou odhaluje zároveň každodenní způsoby života i způsoby předávání významů.

V našem kontextu existuje ještě jedno důležité rozlišení sociologických teorií: na teorie makroúrovně a mikroúrovně. Ty první si volí za svůj předmět velké objekty – národ, stát, armádu, město, strany, sdružení, organizace apod. Druhé zaměřují pozornost na objekty menšího rozměru – malé skupiny, místní společenství, malé kolektivity. Lidské oko i objektiv fotografického aparátu mají své omezené měřítko, v němž vidí či zaznamenávají. Nelze vidět národ, ale jen obyvatele, nelze vidět stát, ale jen úředníky, nelze vidět armádu, ale jen vojáky atd. V okruhu makrosociologie mohou být předmětem fotografického záznamu zprostředkovaně pouze ojedinělé fragmenty či prvky těchto celostních objektů, kterými se přímo zabývá. Naproti tomu celá oblast mikrosociologie je otevřená pozorování, a tedy i fotografickému záznamu. Inspiraci pro vizuální sociologii budeme tedy hledat nikoli ve sféře makrosociologie, ale mikrosociologie.

Tím přicházíme k závěru, že mezi sociologickými teoriemi musejí ty, které mohou dodat vizuální sociologii inspiraci a zároveň samy těžit – heuristicky nebo získáváním důkazů – z fotografických snímků, splňovat tři podmínky:

a) patřit k druhé sociologii, a tedy k sociologii jednání, b) patřit k sociologii každodenního života, c) nacházet se v oblasti mikrosociologie. Mezi sociologickými teoriemi nejlépe splňují tyto podmínky tři: fenomenologická sociologie Alfreda Schütze, etnometodologie Harolda Garfinkela a dramaturgická sociologie Ervinga Goffmana. Předmětem první je, užijeme-li terminologii autora, „svět každodenního života“, předmětem druhé „sociální řád obyčejné, věčné společnosti“ a předmětem třetí „interakční řád“. Podívejme se podrobněji na tyto teorie popořadě.

Sociální fenomenologie

Za čelného představitele fenomenologické sociologie je pokládán Alfred Schütz (1899–1959), Rakušan původem, který skoro celý svůj profesní život strávil ve Spojených státech. Jeho práce jsou pokusem o syntézu filosofických koncepcí Edmunda Husserla a sociologické teorie Maxe Webera. Od Webera přebírá tezi o fundamentální roli lidského jednání v utváření společnosti. „Vždy se můžeme odvolat k ‚zapomínanému hrdinovi‘ sociálních věd, k jednotlivci jednajícímu v sociálním světě, jehož činnosti a pocity leží v základech celého systému“ (Schütz 1970: 269). Ústředním objektem úvah se mu stává myšlenka „světa života“, kterou si vypůjčuje od Husserla; „svět života“ představuje terén všech lidských zkušeností. Svět života je lidským jednáním konstituován, orientuje ho a je konečným testem jeho úspěšnosti. „Svět každodenního života je zároveň scénou i předmětem našich činností a interakcí (...) Pracujeme a fungujeme nejen v oblasti tohoto světa, ale ve vztahu k němu. Naše tělesné pohyby – kinestetické, lokomoční, operační – jsou naměřovány dovnitř tohoto světa a modifikují nebo mění jeho předměty a jejich vzájemné vztahy“ (týž 1970: 73). Jak vysvětluje jednodušším jazykem editor Schützových prací, „svět života je, prostě řečeno, celá oblast každodenních zkušeností, orientací a činností, skrze něž jednotlivci realizují své záležitosti a zájmy, přičemž používají předměty, navazují kontakty s jinými lidmi, dělají plány a dovádějí je k uskutečnění“ (Wagner 1970: 14–15). Zaměření výzkumu na lidské jednání a na svět života zaručuje podle Schütze (1970: 271), že „sociologie nenahradí skutečný sociální svět neexistujícím světem fikce, zkonstruované vědeckým pozorovatelem“. Sociolog by neměl ztratit kontakt s realitami společnosti. „Chceme odhalit,“ požaduje Schütz (1970: 314), „co se děje v reálném světě, ne ve fantazii několika rafinovaných excentriků.“ Má ambici vybudovat sociologii jako vědu, která by byla schopna objektivně zachytit ze své podstaty subjektivní svět lidských sociálních zkušeností.

Každý člověk konstituuje svůj vlastní svět života. Jeho podobu určují tři činitelé. Za prvé, okolnosti situace, které člověk vnímá jako determinanty působící zvenčí, a tedy na jedné straně jako omezení možných činností, a na straně druhé jako materiální zázemí či podněty, které přejí činnostem určitého druhu. V kontextu situace, v níž jednání probíhá, se nacházejí určité, člověku dostupné předměty, jiní lidé, s nimiž se stýká a kteří mají své vlastní cíle, záměry a motivace, a také obecnější normativní pravidla, zákazy a příkazy určitého postupu. Za druhé, každý člověk je v jedinečné biografické situaci, má nahromaděný souhrn vlastních zkušeností, který určuje jeho aktuální cíle, záměry, hodnocení situace, v níž se nachází. Za třetí, každý člověk disponuje jedinečnou „zásobou příručního vědění“, pro něž sahá, podujme-li se nějaké činnosti, a „které dodává schéma interpretace jeho dřívějších i současných zkušeností a také umožňuje anticipaci událostí, které mají nastat“ (týž 1970: 74). Tato zásoba je rozmanitá a v každém případě hierarchizovaná, a obsahuje informace více či méně důležité pro různé druhy činností. „Selektivní funkce zájmů pro mne uspořádává svět do vrstev s větší či menší důležitostí“ (týž 1970: 100). Nejprve tedy máme svět bezprostředního kontaktu, který je pozorovatelný a poddajný vůči našemu zasahování. Zde děláme a realizujeme své projekty. Za druhé, máme oblasti, které představují parametry našich činností, které si musíme uvědomovat, ale na něž nemáme vliv. Za třetí, existují sféry, které v daném okamžiku na naše projekty a plány nepůsobí, ale mohou podléhat modifikacím, a pak přinášet nová rizika, ohrožení a omezení. Můžeme je v našich činnostech ignorovat, ale jen do určité doby. Nakonec za čtvrté, máme sféry, které byly, jsou a budou pro naše jednání naprosto nedůležité a na něž můžeme s klidem zapomenout (viz týž 1970: 112).

„Příruční vědění“, které používáme v činnostech, má také soustřednou povahu. „Existuje poměrně nevelké jádro vědění, které je jasné, výrazné a vnitřně koherentní. Toto jádro je obklopeno sférami poznání s různou mírou nejasnosti, matnosti a mnohoznačnosti. Dále se objevují sféry něčeho, co se pokládá za samozřejmá, slepá přesvědčení, čisté předsudky, obvyklé domněnky. (...) A nakonec jsou oblasti naší naprosto neznalosti“ (týž 1970: 74). Zásoba vědění a jeho vnitřní struktura podléhá neustálé změně. Prakticky každá zkušenost ve světě života přináší jeho korekci, obohacení nebo potvrzení.

Všechny tři determinanty svého světa života – situační okolnosti, biografické zkušenosti a zásobu vědění – čerpá člověk ze společnosti, a zejména ze své konkrétní kolektivity (kultury), avšak individuálně je přetváří a dává jim vlastní, soukromou interpretaci. Stavebnímu materiálu svého světa života, jež má k dispozici a který získal od společnosti skrze neustálé kontakty s ji-

nými lidmi, dává pak člověk svébytný smysl. I když má vždy svou fyzickou podobu, skládá se „z věcí, které lze vidět, zvuků, které lze slyšet, nebo jiných jevů dostupných lidské smyslové percepci“ (Wagner 1970: 19), jeho podstata se skrývá ve významu, který má, a ve způsobu, jakým tento význam člověk dešifruje. Svět života je tedy na jedné straně světem vytvářeným sociálně, na straně druhé světem významovým.

Vzhledem ke způsobu, jakým přenášejí význam, Schütz rozlišuje poznámky, ukazatele, znaky a symboly. Poznámky jsou soukromé „subjektivní připomínky“ něčeho, co bude znovu důležité v budoucích činnostech člověka, dočasné přerušovaných nějakou jinou činností, například záložka v rozečtené knize, zářez do stromu v místě, kde je nutno odbočit k prameni apod. Ukazatele jsou předměty nebo jevy, jejichž přítomnost je zákonitě spojena s nějakými jinými předměty či jevy, například blesk jako ukazatel hromu, dým jako ukazatel ohně, stopy v lese jako ukazatel přítomnosti zvířete, bledá tvář jako ukazatel chudokrevnosti apod. „Znalost ukazatelů má velký význam z praktického hlediska, protože dovoluje člověku překročit svět, který je v jeho dosahu, prostřednictvím spojení prvků uvnitř tohoto světa s prvky, které jsou vně“ (Schütz 1970: 101). Znaky jsou předměty nebo způsoby chování záměrně vytvořené k předání nějakého obsahu či sdělení jiným. „Znak je ze své podstaty něčím, co člověk užívá pro vyjádření subjektivních prožitků“ (týž 1970: 103). Aby mohl sloužit komunikaci, odesílatel i příjemce ho musejí chápat stejně, a tedy používat stejný znakový systém, setrávat v oblasti stejného horizontu významu. Nejsložitějším systémem znaků je jazyk. A konečně symboly jsou v Schützově koncepci znaky druhého stupně, metaznaky či znaky znaků. Zde se nachází oblasti symboliky náboženské, magické, umělecké, poetické, logické a také vědecké.

Originální Schützovou myšlenkou je zařazení sociologického jazyka na druhou, symbolickou metaúroveň, neboť sociologie pokládá za svůj předmět svět už z podstaty označující, obdařený významy lidmi, kteří jednají v rámci světů života, jež si sami vytvářejí. „Konstrukty sociálních věd jsou tedy takřkajíc konstrukty druhého stupně, tj. konstrukty konstruktů, které vytvořili aktéři na sociální scéně, jejichž chování se sociální vědec snaží pozorovat a vysvětlit podle procedurálních pravidel své vědy (týž 1970: 273; viz také Luckmann 1989: 28). Sociolog vždy musí odpovědět na dvě otázky: „Co tento sociální svět znamená pro mne, pozorovatele? a Co tento sociální svět znamená pro pozorovaného člověka, jednajícího v tomto světě, a co chce tento člověk svým jednáním říci? (Wagner 1970: 44).

Významy si vyměňují lidé vstupující do vzájemných interakcí a sociálních vztahů, jejichž nejdůležitější formou jsou bezprostřední kontakty tváří v tvář,

v živé spolupřítomnosti jiných. „Svět mého každodenního života není v žádném případě mým soukromým světem, ale od základu je světem intersubjektivním, sdíleným, zakoušeným a interpretovaným jinými lidmi, zkrátka je společným světem nás všech“ (Schütz 1970: 163). Pro každého člověka je existence jiných očividným faktem, který automaticky bere v úvahu. Jiní představují prvky mé situace, tak jako já jsem prvkem situace jejich. Člověku se bezprostředně jeví těla jiných, jejich fyzické pohyby, zvuky, které vydávají (viz Wagner 1970: 31). Ve světě života vždy zaplněném jinými lidmi a jejich činnostmi probíhá mezilidská komunikace a nad individuálními záměry a motivy každého z partnerů se vytváří doména intersubjektivní. „Společnost se konstituuje prostřednictvím aktů komunikace, v nichž se obracím k jiným jako k osobám, které se obracejí ke mně, a obě strany si to uvědomují (Schütz 1970: 165).

Komunikace využívá různá média. Vedle komunikace ústní (řeči) rozlišuje Schütz komunikaci s pomocí expresivních gest a s pomocí vizuální prezentace. „Pobývání ve společném prostoru umožňuje partnerům vidět výrazy těla nejen jako objektivní jev vnějšího světa, ale jako činitel samotného komunikačního procesu“ (týž 1970: 207). Zvláště upozorňuje na „gesta přivítání, výrazy úcty, potlesku, odmítnutí, gesta pokory, vzdávání pocty apod.“ (týž 1970: 209). K tématu vizuální prezentace rozvíjí Schütz Husserlovu myšlenku, že „charakteristika obrazu (na rozdíl od znaků jiného druhu) spočívá ve faktu, že obraz je vzhledem k předmětu, který zobrazuje, ve vztahu podobnosti, zatímco většina jiných znaků (pomineme-li například onomatopoií) nemá s tím, co je označováno, žádný společný obsah. Z toho důvodu mnoho autorů zdůrazňuje ‚arbitrárnost‘ lingvistických znaků“ (týž 1970: 208). Obraz má vždy více vrstev významu. Nejprve je pevným fyzickým předmětem, kartonem, deskou, malířským plátnem. Dále obsahuje geometrické nebo grafické formy, barvu atd. Potom se tyto formy strukturují do podoby reprezentací určitých objektů nebo jevů, zejména lidských postav, jejich pohybu a činností. Nejvyšší úroveň je symbolická reprezentace: to, co je viditelné na obraze, je pochopeno jako vyjádření náboženské víry, uměleckého stylu nebo sociologické ideje (např. jako symbolický výraz nerovnosti, deviance či sociální marginalizace) (viz týž 1970: 208–209).

Některé prvky světa života jsou všeobecné, protože vyplývají z biologické konstituce člověka. Všude nacházíme věkové skupiny, rozdělení pohlaví, určitou dělbu práce, síť příbuzenských vztahů apod. Ale většina toho, co tvoří náš svět života, je utvářena kulturou, a tedy kulturně rozmanitá. „Každý, kdo se narodil nebo byl vychován v nějaké skupině, přijímá hotové, standardizované kulturní vzorce, které mu předali předkové, učitelé a autority jako ne-

zpochybňované a nezpochybnitelné průvodce po všech situacích, které se běžně vyskytují v sociálním světě“ (týž 1970: 81). Jsou to zvláštní „recepty“, jak postupovat v typických životních situacích, důležitých pro typické aktéry. Lidé je používají bezmyšlenkovitě, jako samozřejmé v rámci své „přirozené koncepce světa“, a čerpají z nich pocit jistoty a bezpečí. Pro naše vidění světa je charakteristický proces typifikace, v němž předměty, jevy a dojmy zařazujeme do určitých spojitých typů, k nimž pak v závislosti na definici situace a identifikaci typu přidáváme uvedené recepty: to je pes, to je cizinec, to je rvačka, to je pouliční demonstrace. Jiná je oproti tomu situace „cizího“, člena jiné kultury, který musí rozpoznat tyto recepty reflexivně, analyticky, aby se jim uměl přizpůsobit a časem je přetvořil v reflex. Výborným příkladem je rozdíl mezi užíváním mateřského jazyka a učením se jazyku cizímu. Mezi kulturní kontakt či srážení kultur poskytují příležitosti k pozorování rozdílnosti receptů a narušení interakcí lidí užívajících rozdílné recepty a odlišné typifikace.

Schütz rozvíjí Weberovy myšlenky a ukazuje, že hlavní obsah světa života představuje lidské jednání. Zavádí tu však jisté subtilní rozlišení. Všechny zvykové, tradiční, emocionální, spontánní formy vyjadřování a výrazu jsou „chováním“, „tím, co obvykle děláme“. „Působením“ jsou intencionální, určitým projektem řízené činnosti směřující k nějakému cíli. Mezi těmito působícími činnostmi vystupuje práce, tedy „působení na vnější svět, založené na nějakém projektu a vyznačující se záměrem dovést věci do zamýšleného stavu prostřednictvím tělesných pohybů“ (týž 1970: 126). Ona tělesnost, hmatatelnost, a tedy i pozorovatelnost takto pojímané práce z ní podle Schütze (1970: 126) „činí nejpodstatnější činitel konstituující realnost světa každodenního života“.

Celým výše uvedeným – a nutně zkratkovitým – popisem Schützovy koncepce prosvítá jeden motiv, který je pro vizuální sociologii podstatný: fyzická forma, tělesnost, a tedy viditelnost, bezprostřední dostupnost a pozorovatelnost mnoha aspektů světa každodenního života. Jak píše Zygmunt Bauman (1978: 196), „Schütz pokládá lidi přítomné ve světě života (a podobně tam přítomné jiné objekty) za fakty existující *Zuhanden* – věci ‚při ruce‘, prvky životní rutiny, vzácně, pokud vůbec, poskytující záminku k tomu, abychom je pokládali za předmět záměrné reflexe. V toku života s nimi normálně zacházíme jako s danými fakty, aniž se nad nimi na chvíli pozastavujeme a zamýšlíme.“ Není náhodou, že Schütz přiznává velkou roli metodě pozorování. „Jiný člověk je v tělesném smyslu úplně stejně přítomný pro pozorovatele jako pro někoho, s nímž je účasten ve společném vztahu. Může slyšet jeho slova, může vidět jeho gesta a disponuje stejně velkým bohatstvím ukazatelů jeho

vnitřních stavů jako v případě přímé interakce“ (Schütz 1970: 196). Pozorovatel může použít tři strategie. Za prvé, může si sám sebe představit v situaci pozorovaného, pátrat ve vlastní paměti po podobném jednání a předpokládat, že motivace pozorovaného a jeho vlastní musí být podobné. Za druhé, může se uchýlit k vědění, které má o kultuře, zvycích, receptech a typifikacích uplatňujících se ve světě pozorovaného, a připisovat mu motivace typické pro jeho kulturu. Za třetí, může sledovat, jaké pozorovatelné účinky má jeho jednání, a předpokládat, že tyto účinky odpovídají tomu, co zamýšlel (viz týž 1970: 197–198). Komplikovanější povahu má interpretace dvou či více partnerů. Vyžaduje opakování stejných procedur ve vztahu ke každému z nich. Zvláštní výzvou je situace, kdy partneři náležejí k jiným kulturám a pozorujeme nesoulad v jejich vzájemných očekáváních a snahách, který jim oběma může znemožnit realizovat své záměry (viz týž 1970: 199).

Jak ontologické předpoklady, tak metodologické implikace Schützovy sociologie otevírají velké možnosti pro využití fotografie. Ohromná část toho, co se ve světě každodenního života děje, je přímo viditelná, a tedy přinejmenším potenciálně dostupná fotografickému záznamu. Tento záznam může být, zdá se, užitečný nejen pro zachycení sociálních situací, ale i pro následnou pronikavou analýzu s pomocí vytríbených a subtilních kategorií, které Schütz zavedl. Podobný užitek lze mít z nalezených fotografických snímků, podrobíme-li je interpretaci odhalující skryté, na první pohled neviditelné detailní aspekty. Fotografický snímek může tedy ukázat: a) druh činností prováděných zúčastněnými osobami, a zejména různé stránky práce v Schützově širokém smyslu, tj. tělesné aktivity nasměrované k předmětům, b) „tělesné pohyby – kinestetické, lokomoční, operační“, c) materiální stavivo světa života, tedy rozmanité předměty užívané lidmi, d) situační okolnosti provázející jednající lidi a představující, jak lze předpokládat, předmět jejich percepce a orientace, e) bohatství příručního vědění, které lze vyvozovat podle stupně složitosti či profesionálnosti činností, f) signály smyslu, který dávají lidé svému jednání, v podobě poznámek, ukazatelů, znaků a symbolů, g) akty mezilidské komunikace v průběhu interakce: výraz těla, gesto, obličej, výraz tváře apod., h) kulturní recepty a typifikace, které můžeme rekonstruovat zvláště s pomocí sérií snímků ukazujících uniformní chování v podobných situacích, i) nesoulad kulturních receptů v interakci příslušníků kultury a lidí zvnějšku, který se projevuje chaotičností, nekoherentností a nelogičností pozorované (fotografované) scény.

Etnometodologie

Druhý směr, v němž může vizuální sociologie hledat teoretické inspirace, je etnometodologie. Jak tvrdí Zygmunt Bauman (1978: 188), byl to právě Schütz, kdo „etnometodologii, postulovanou jako program empirických zkoumání, dodal teoretické předpoklady“. Vedle toho lze jako pramen etnometodologie zmínit práce Florianiana Znanieckeho (zejména *Social Actions* z roku 1936) a Talcotta Parsonse (*The Structure of Social Actions*, 1937). Tvůrce etnometodologie Harold Garfinkel (nar. 1917) po studiích na Harvardu strávil většinu svého profesního života až do důchodu na Kalifornské univerzitě v Los Angeles, kde vytvořil silnou a vlivnou vědeckou školu. V roce 1967 publikoval programové dílo *Studies in Ethnomethodology* (1967), které se stalo předmětem široké teoretické debaty nejdříve v americké, a poté i světové sociologii. O třicet let později výsledky školy shrnula kniha *Ethnomethodology's Program* v redakci jeho žákyně Anne Rawlové (2002).

Etnometodologie se v sociologickém prostředí setkala s živou reakcí, neboť se dotýká samotných základů disciplíny, jejích úkolů, role a metod. Dělá to kriticky a postulatívně. Na jedné straně představuje etnometodologie radikální kritiku sociologie hlavního proudu, která je založena na budování abstraktních pojmových schémat a modelů, podrobovaných verifikaci v masových výzkumech a anketách s použitím komplikovaných statistických procedur. V takto pojímané sociologii, kterou Garfinkel charakterizuje jako formální analýzu, se společnost jeví jako masa jednotlivých lidí a chaos jejich jednání, do něhož vnáší řád teprve sociolog, který na nahromaděnou sumu informací o jednotlivcích kladé své abstraktní pojmy a hypotézy. „Populace se zaměřuje za prosté počítání těl. Ve formální analýze se populace jeví jako sondami zachytitelné rysy spočítatelných těl a mnohorozměrná demografie. Její rysy jsou získány s pomocí analýzy proměnných, kvantifikovaných argumentů a příčinných struktur“ (Rawls 2002: 92). Společenský řád je zde konstruktem sociologa, nikoli konkrétní vlastností sociálních situací, „sociální svět je pojímán jako v zásadě neuspořádaný, a řád lze odhalit jedině *ex post*, jako výsledek užití vědecké metody“ (táž 2002: 23). Někdy se tu hovoří o výzkumné strategii „shora dolů“.

Vedle odmítnutí takového přístupu přináší etnometodologie pozitivní novátorský program, jdoucí o mnoho dále než Schützova sociální fenomenologie. Tvrdí zejména, že sociální řád se tvoří ve spontánních, každodenních, obyčejných činnostech členů společnosti, jejichž prostřednictvím lidé vzájemně dojednávají smysl sociální skutečnosti. „Řád existuje v nejobyčejnějších činnostech každodenního života v jeho plně konkrétnosti, jinak řečeno,

v jeho nepřetržitě procedurálně vytvářené koherenci jednotlivých uspořádaných jevů“ (Garfinkel 2002: 96). Nikoli sociologové, ale obyčejní lidé (*etnos*) jsou tvůrci sociálního řádu, protože ve svém každodenním životě užívají svébytné praktiky a strategie (metody) ustavení smyslu. Detailní a konkrétní zkoumání těchto etnometod, způsobu vytváření sociálního řádu obyčejnými lidmi v jejich obyčejném životě, má představovat základní úkol sociologie. Jak poznamenává komentátor Garfinkelových prací, tato nová orientace „vyžaduje ne méně a ne více než odhodit přesvědčení, že práce v sociálních vědách, jako je sociologie, spočívá ve zkoumání pozitivních, neměnných zákonů sociálního řádu. Etnometodologie místo toho ukládá povinnost zkoumat naprosto praktické metody, s jejichž pomocí nejobyčejnější lidé budují racionální základy uspořádaných sociálních systémů“ (Lemert 2002: xi). Analýza jednotlivých, do podrobností konkrétních sociálních praktik má přinést řešení nejabstraktnějších, „velkých“ otázek sociální teorie, jako je problém smyslu sociálního života či pramenů sociálního řádu (opakovatelnosti, stability, koherence, harmonie, předvídatelnosti jednání, k němuž se uchylují lidské kolektivity). Někdy se tu hovoří o strategii „zdola nahoru“.

Garfinkelův program je nejbližší tomu, co by se dalo nazvat paradigmatickým obratem v sociologii. Sám Garfinkel tvrdí, že předchůdcem tohoto obratu byl už Émile Durkheim, když v *Pravidlech sociologické metody* postuloval pojetí sociálních faktů jako „věcí“. Mottem etnometodologie se stala Durkheimova věta: „Objektivní realita sociálních faktů je pro sociologii fundamentálním jevem.“ Tuto větu musíme podle Garfinkela (viz 2002: 65–66) chápat doslovně, nikoli metaforicky – jak to dělala většina Durkheimových vykladačů, když ji redukovala na metodologický postulát, prikazující výzkumný postoj bez předpokladů a předpojatostí. Kromě toho tu jde také o ontologickou podstatu sociálních jevů, o jejich konkrétnost, přímou dostupnost zkušenosti, pozorovatelnost. Jak říká svým neopakovatelným a komplikovaným jazykem tvůrce etnometodologie: „Programovým úkolem etnometodologických zkoumání je zjištění přirozeně situované aktivity, spočívající ve vytváření a popisu sociálních jevů nesmrtelné, obyčejné společnosti. To jsou ty ‚věci‘ sociálního řádu – osamostatnělé jevy řádu obyčejné společnosti, o nichž v podstatě mluvil Durkheim“ (táž 2002: 66).

Předmětem etnometodologie je tedy svět každodenního života, „obyčejná společnost ve své konkrétnosti, v živém detailu a v odlišných podrobnostech jedinečným způsobem charakterizující své uspořádání, endogenně vytvořená a situovaná, nevyhnutelná a zapomínaná [sociologii hlavního proudu – pozn. P. S.]“ (táž 2002: 67). „Obyčejná společnost“ je kategorie obsahující všechny úrovně sociálního života, od nejsložitějších makrosociálních po nejjedno-

dušší mikrosociální. Na všech těchto úrovních neustále probíhá proces vytváření sociálního řádu a přidělování významů sociálním situacím. Praktikám konstruujícím řád a smysl sociálního života se nelze vyhnout. Účastníci se jich všichni, bez „oddechového“ času, bez možnosti uniknout či prohlásit „pas“. Ale klíč k nejabstraktnějším, makrosociálním formám řádu leží vždy v lokálních praktikách, typických pro různé jednoduché sociální situace. „Jev sociálního řádu spoluvytvářejí živé, okamžité, bezprostřední kolektivní praktiky produkování, ukazování, pozorování, rozpoznávání, pojmání a zdůvodňování obvyklých jevů řádu nesmrtelné, obyčejné společnosti, jejích obyčejných věcí, nejobyčejnějších věcí na světě“ (týž 2002: 93).

Sociální řád není definován prostřednictvím svého – velmi různorodého – obsahu, prostřednictvím své procedurální geneze v praktikách zúčastněných členů společnosti. Důležité není „co?“, ale „jak?“. Vědecká orientace etnometodologie se tak odlišuje důrazem na procedury (praxi) vytváření řádu a smyslu ve všech sociálních situacích. Z mnoha situací (nebo, jak říká Garfinkel, sociálních scén), které analyzuje etnometodologie, můžeme například zmínit: fronty u obchodů, zácpy v automobilové dopravě a vlny dopravního ruchu, zařazování se do pruhu na dálnici, přechod přes ulici na křižovatce, rytmický potlesk rukou při aplaudování, postupnost přidělování hlasu v rozhovoru, odsouhlasení verdiktu v porotě, diskuse o hypotézách mezi vědci v laboratoři nebo astronomy v observatoři, společná procházka v parku, přivítání skupiny známých v restauraci, improvizace džezových muzikantů, společenská hra apod. Tam všude nacházíme svérázné „autochtonní praktiky“ vnášení řádu a smyslu, dojednávání a sladování aktivit „populačních kohort“, které se těchto situací účastní. Účastníci těchto situací používají typické „ukazatele“, signalizující jiným smysl situace a navrhuující pro ni vhodné praktiky. Jsou to jakoby klíče, s nimiž mohou účastníci správně definovat situaci, což je podmínkou koordinovaných smysluplných praktik. Může to být například oblečení, uniforma, gesto, postoj, vnitřní výzdoba, topografie terénu apod.

Procedury vytváření řádu a smyslu mají převážně nereflexivní charakter, účastníci sociálních situací je provádějí spontánně, a samotný jimi konstruovaný řád dostává známky samozřejmosti. Jeden z představitelů etnometodologie, Harvey Sacks, zkoumal hlídkování policie v ulicích. Všiml si, že policisté si po nějakém čase vytvářejí určitý obraz „normálního vzhledu“ čtvrti, v níž působí, kdy vše probíhá „jako obvykle“. Teprve na tomto pozadí, pojmávaném jako samozřejmý vztahový rámec nevzbuzující pozornost, mohou zarazit odchylky, kdy se stane něco neobvyklého, nezapadajícího do kontextu, kdy „tu něco nehraje“, například nákladák v noci zaparkovaný před obchodem, někdo ukryjící se s pytlím na zádech v průjezdu, rozbitá okenní ta-

bulka obchodu. Aniž o tom vědí, využívají ve své práci etnometodologickou strategii „hledání nespojitosti“ (cituji z Ball, Smith 1992: 64). Vnucuje se tu slavná sekvence z Antonioniho filmu *Zvětšenina*, kdy si fotograf na snímku z parku všimne v květinovém keři ruky s revolverem, což ho dovede k odhalení vraždy.

Teprve narušení procedur či porucha řádu umožňuje ukázat, že řád není něčím daným, ale opakovaným „výkonem“ členů společnosti, něčím stále jejími členy vytvářeným v „nesmrtelné“, trvalé, přes generace trvající společnosti prostřednictvím konkrétních kolektivních praktik. „Odhalení, jak může dojít ke ztrátě uspořádanosti světa, ukazuje také způsoby, s jejichž pomocí byl svět na počátku vytvořen“ (Rawls 2002: 33). Etnometodologie věnuje takovým narušením řádu zvláštní pozornost a sama je také experimentálně vyvolává, aby z nich heuristicky čerpala při odhalování praktik řád konstruujících. „Všechno, co narušuje nebo přerušuje proces a odhaluje práci, která se odvedla v zájmu vytvoření koherentní podoby skutečnosti, charakterizuje Garfinkel jako ‚uzávorkování‘ nebo ‚přerušování‘“ (týž 2002: 32). Etnometodologové tedy pokládají za zvláště poučné jevy anarchie, chaosu či nesouladu v rámci sociálních situací nebo paradoxnosti, nevhodnosti a deviantnosti určité činnosti. Pro didaktické cíle a ve snaze názorně předvést etnometodologické teorie sám Garfinkel vyvolával takové jevy v „experimentech přerušování“, když například do probíhající konverzace vkládal nesouvislé a nesmyslné věty. Komický efekt zaskočení, udivení nebo pobouření partnera, když například na otázku „Jak se máš?“ někdo uvede jednotlivé výsledky svého krevního rozboru, jasně ukazuje, v čem by spočíval normální rozhovor, v němž by padlo formální „Mám se dobře, a ty?“. Podobný efekt nastává při promíchání „scén“, na nichž probíhá vytváření pořádku a smyslu. Představme si, že přednášející profesor se začne chovat, jak by byl na operní scéně, a pustí se do zpěvu či tance. Taková situace přestane být přednáškou, její řád se rozpadne, spojitost se přerušuje.

Jasně tu vidíme, že o tom, zda je něco přednáškou, nebo ne, nerozhoduje přítomnost určité populace – studentů a profesora, ale to, jaké praktiky jsou na přednášce vhodné. Právě praktiky, nikoli účastníci konstituují přednášku, a jiné praktiky zase operní představení. „Z tohoto pohledu se podstatné proměnné skrývají ve scéně, nikoli v populaci. Každá populace objevující se na určité scéně může rozpoznatelným způsobem tuto scénu reprodukovat jen tehdy, když rozpoznatelným způsobem realizuje praktiky, které ji definují jako scénu určitého druhu“ (týž 2002: 24). Pro etnometodologii jsou „individuální osoby, které zalidňují sociální situace, zajímavé jen potud, pokud jejich osobní rysy odhalují něco k tématu schopností potřebných k dosažení

rozpoznatelné produkce lokálního řádu, který je předmětem zkoumání“ (táž 2002: 7).

Z pohledu vizuální sociologie je nejpodstatnějším rysem „obyčejné, nesmrtelné společnosti“, kterou chce zkoumat Garfinkel, její bezprostřední viditelnost, dostupnost pro pozorování. „Garfinkel se zaměřuje na pozorovatelné detaily konkrétních sociálních faktů“ (táž 2002: 21). Účastníci sociálních situací musí být sami bezprostředními svědky toho, co konstituuje řád a smysl v sociálním životě, a musí vzájemně rozpoznávat a koordinovat ty praktiky, které jsou podle nich „reflexivně zdůvodnitelné“. „Jsou pozorovatelné v samozřejmých místech. Jsou pozorovatelné každým a všemi, a každý a všichni jsou jejich svědky, potenciálními svědky, na nichž tyto praktiky závisejí a které si vyžadují, pokud jsou nepozorovány jinými. Vyskytují se v rušné ulici i v soukromém hovoru v ložnici“ (Garfinkel 2002: 245). Jak vysvětluje Rawlová (2002: 21): „Sociální fakty jsou fyzické pohyby a zvuky, jež jsou pro svědky jednání, účastníky sociálních seskupení, vnímatelné a které musí být jinými rozpoznatelné jako jednání určitého typu, aby sociální proces měl nějakou koherenci či byl pro účastníky srozumitelný.“ Tato přímá dostupnost lokálních, konkrétních, jednotlivých praktik vytváření řádu a vnášení smyslu se týká nejen účastníků sociálních situací, ale i badatelů, etnometodologů. To je zvláštní vědecká šance. Společnost není skrytá, neviditelná abstrakce, ale konkrétní jev vyskytující se tady a teď. Máme-li získat jakékoli porozumění sociálním jevům, musíme respektovat konkrétnost sociálního života (...) To, co je sociálně reálné, je celou dobu přímo před našima očima. (...) Detaily sociálního řádu musí být pozorovány empiricky, bez pojmového či teoretického zprostředkování. I když lze takovým pozorováním dát následně pojmovou formu, počáteční pozorování či percepce pojmový charakter nemají, ale jsou tělesné. Úkolem analytika je tento jejich tělesný charakter zachovat a předat“ (táž 2002: 52). Sociální fakty se „nejeví jako znaky, ukazatele či symboly sociálního řádu. Nejsou interpretacemi znaků, ukazatelů či symbolů. Sociální řád exponují. Jsou to exponáty sociálního řádu“ (Garfinkel 2002: 70). Získání citlivosti k lokálním praktikám vytváření řádu a smyslu, jejich adekvátní pozorování a odhalení, může vyžadovat spoluúčast v dané sociální situaci. Optimální situace je, když se badatel „učí, aby se stal kompetentním praktikem těch sociálních jevů, které zkoumá“ (Rawls 2002: 6), a poznává je jaksi zevnitř. Získává tak, Garfinkelovými slovy, „unikátní adekvátnost“ své perspektivy.

Při provádění takového konkrétního, detailního, situačního záznamu sociálních faktů, který vyžaduje etnometodologie, může samozřejmě pomáhat fotografie. Představitelé etnometodologie sami tuto možnost pochopili a ve svých výzkumech využívali zejména videotechniku. Ale poznávací mož-

nosti jsou tu daleko širší než ty, jež dosud využívali. Udělané či nalezené fotografie mohou přímo ukazovat zejména: a) co dělají lidé v daných situacích, když do nich vnáší řád a koherenci, tedy jaké řádotvorné a smyslutvorné praktiky uplatňují, b) v rámci jakých sociálních scén jednájí, c) jaké ukazatele používají při vzájemném dojednávání smyslu situace, d) jak vypadají různé sociální scény v okamžiku přerušení řádu: anarchie na ulici, panika v divadle, paradoxní kontrasty, společenská *faux pas* apod., e) jak probíhá mezigenerační reprodukce těchto praktik v nesmrtelné společnosti, což může být zachyceno na sérii snímků udělaných v různé době a ukazujících podobnost nebo identitu typických etnometod. V této originální vizi společnosti a sociologické metodě, jaké nabízí etnometodologie, může nalézt bohatou inspiraci jak fotografování, tak interpretace nalezených fotografií. Fotografie může zase etnometodologii dodat pro další pronikavé interpretace trvalé a realistické obrazy sociálních situací s bohatstvím detailů i kontextů.

Dramaturgická teorie

Třetí koncepce s velkým významem pro vizuální sociologii je tzv. dramaturgická teorie Ervinga Goffmana (1922–1982), amerického vědce, profesora na Univerzitě v Berkeley a ke konci života na Pensylvánské univerzitě. Mezi nejvýznamnějšími sociology 20. století získal Goffman zvláštní postavení vzhledem k naprosto originální výzkumné metodě a způsobu prezentace výsledků, který je bližší literatuře než vědecké sociologii. To, co dodnes fascinuje a získává mu mnoho stoupenců a pokračovatelů, je mimořádná schopnost vnímat a pojmenovávat nejsubtilnější projevy každodenního života, které si neuvědomují ani samotní lidé jednáající ve společenství jiných lidí, ale jež se stanou naprosto zřejmými, když jsou definovány a popsány. Při pohledu na obyčejné projevy sociálního života viděl Goffman více než kdokoli před ním. „Jeho cílem bylo vždy co největší přiblížení k ‚sociální povaze‘ a její co nejdůkladnější zachycení“ (Willems 2001: 6300). V několika knihách důsledně rozpracoval obraz společnosti, který, byť malovaný psaným textem, vytváří v představivosti čtenáře obraz v doslovném smyslu, obraz vizuální. Jak správně poznamenává Charles Lemert (*The Goffman Reader* 1997: xxxvii), „jeho sociologie byla v určitém smyslu televizivní. To, co Goffman dělal, když psal svým zvláštním způsobem, bylo prostě usměrňování představivosti.“ A proto je tak důležitý pro vizuální sociologii. Bezmála všechny pojmy zavedené Goffmanem se dají přeložit do obrazu, pozorovat a fotograficky zachytit. Plní tedy roli pojmů, které zbystrují a orientují pozornost jak

fotografa sociálního světa, tak interpreta nalezených fotografií. Řečeno metaforicky, Goffman nabízí „mikroskop lidských nuancí“ (viz týž 1997: ix). Tato metoda mikroanalýzy se na vědecké kánony příliš neohlíží. Široce využívá intuici a metaforu, čerpá z každodenní zkušenosti, běžných pozorování, anekdot, novinových a literárních textů, reklamy. Formuluje svoje *credo*, Goffman říká (1963: 4): „Předpokládám, že volná úvaha na téma fundamentální oblasti lidské aktivity je lepší než rigidní slepota vůči ní.“

Za předmět své sociologie si Goffman zvolil „interakční řád“, tedy to vše, co se děje ve společnosti, když lidé vstupují do bezprostředních vzájemných kontaktů. To samozřejmě nevyčerpává všechny aspekty sociálního života, ale je to dostatečně důležité, aby se stalo zvláštní doménou sociologické vědy. „Je faktem naší lidské povahy, že pro většinu z nás se každodenní život odehrává v bezprostřední přítomnosti jiných, jinými slovy, že ať už děláme cokoli, naše jednání bude pravděpodobně zasazeno sociálně“ (týž 1997: 236). V nejjednodušších sociálních situacích se nachází klíč k porozumění složitějším stránkám společnosti. „Badatel může pojímat sociální situace velmi vážně, jako přirozený příznivý pozorovací bod, z něhož se dívá na celý sociální život“ (týž 1979: 5). Právě interakce jsou tím, co se neustále odehrává v „sociálních situacích, tedy v takových okolnostech, kdy se dvě a více osoby fyzicky nacházejí ve své vzájemné přítomnosti“ (týž 1997: 235). Interakce pokrývají široké spektrum vzájemně orientované aktivity, od prchavé výměny pohledů, po rozhovor či diskusi. „Ve většině sociálních situací, s nimiž se v naší společnosti setkáváme, nacházíme nespočetné konfigurace osob, které se vyskytují blízko sebe“ (týž 1971: 236). „Sociální situace jsou jakési materiální arény, v nichž jsou tam přítomní lidé ve vzájemné percepční dostupnosti a podrobují se vzájemnému sledování“ (týž 1979: 1).

Interakce má dvě důležité vlastnosti, které z ní činí zvláště plodný předmět sociologické analýzy. Za prvé, je všeobecným jevem, setkáváme se s ní všude, ve všech oblastech či kontextech sociálního života. „Pravidla pohybu chodců mohou být zkoumána stejně dobře v přeplněných kuchyních jako v přeplněných ulicích, práva k přerušení konverzace mohou být zkoumána při snídani, ale i v soudním sále, intimní kontakty v supermarketu i v ložnici“ (týž 1997: 236). Za druhé, interakce je univerzální v tom smyslu, že ve svých podstatných rysech probíhá podobně v každé skupině lidí, nezávisle na době a místě. „Pod vrstvou kulturních rozdílů jsou lidé všude stejní. (...) Každá společnost, má-li být společností, musí mobilizovat své členy k účasti v samoregulujících se setkáních“ (týž 1967: 44).

Prototypem interakce, její nejjednodušší formou, a tedy jakýmsi atomem sociálního života, je právě setkání (*encounter*). Jeho podmínkou je fyzická,

tělesná spolupřítomnost účastníků. „Musíme pociťovat, že jsme dostatečně blízko, aby jiní viděli všechno, co děláme, včetně toho, že je vidíme, a dostatečně blízko, aby jiní zaznamenali, že víme, že jsme viděni“ (týž 1963: 17). Když je účastníků více, hovoříme o shromáždění (*gathering*). „Shromážděním je každý soubor více než dvou jednotlivců, k němuž náleží jen ti, kteří jsou v daném okamžiku bezprostředně spolupřítomni s jinými“ (týž 1963: 18). Shromáždění se účastníme všichni, neustále, v průběhu celého svého života. Zde probíhá převládající proud sociálního života. „Ve větší míře než k rodině či klubu, více než k sociální třídě či kategorii pohlaví, více než k národu náleží každý jednotlivec k shromážděním“ (týž 1963: 248).

To, co se děje v průběhu setkání či shromáždění, se dá zachytit pomocí analogie k divadlu, dramaturgické metafory. Ve vztahu k partnerům setkání či posluchačům v shromáždění se lidé chovají podobně jako herci na scéně. Odehrávají před nimi svá představení (*performance*), částečně spontánně a automaticky, řídíce se reflexy získanými v průběhu socializace, a částečně manipulátorsky a strategicky, utvářejíce svoje jednání tak, aby vyvolali u jiných co nejlepší dojem. Podstatou takového jednání je prezentace sebe samého (*presentation of self*), ovlivňovaná přesvědčeními o tom, co partner a publikum může očekávat, a tedy „obsahující a názorně předvádějící oficiálně uznané hodnoty společnosti“ (týž 1997: 101). Jako herec v divadle každodenního života se člověk ujímá zvládnutí dojmů (*impression management*), jimiž chce působit na jiné, a bere v úvahu svébytný scénář, který napsala společnost (a je obsažen v kultuře) pro jím sehrávanou roli. „Při hraní své role musí člověk dávat pozor, aby dojmy, jaké v dané situaci vzbuzuje, byly shodné se zvláštními rysy, již jí připisují diváci, a vhodné pro tuto roli: soudce má být rozvážný a důkladný, pilot se má ovládat, účetní musí být ve své práci pečlivý a pořádný“ (týž 1997: 35). Nakonec to, co prezentuje jiným, není jen autentické já, ale já odehrávané (*performed self*) (týž 1997: 23) a v podstatné míře idealizované. Taková manipulace s dojmy a idealizace sebe sama ku prospěchu jiných je možná proto, že pro příjemce jsou dojmy, které vnímá, znakem něčeho, substitucí skutečných vlastností herce, a „znak existence něčeho, čím sám není, může být použit za nepřítomnosti [svých denotátů – pozn. P. S.]“ (týž 1997: 22). Celé konkrétní a člověkem svérázně utvářené divadlo, odehrávané před partnery či publikem s použitím různých znaků, představuje jeho jedinečnou dramaturgickou realizaci. „V přítomnosti jiných člověk obvykle naplňuje svoji aktivitu znaky, dramaticky zdůrazňujícími či ukazujícími takové fakty, které mají potvrzovat jeho obraz a jež by jinak mohly zůstat skryté a neozpozorované“ (týž 1997: 98). Příklad: student, který sedá v první řadě, dívá se přednášejícímu do očí, po každé větě souhlasně pokyvuje hlavou

a horlivě a demonstrativně si dělá poznámky, touží vyvolat dojem premianta a počítá s tím, že se takový dojem obnoví při zkoušce.

Divadelními sály v divadle každodenního života jsou různé sociální situace: místní bar, podnik, kuchyně, nemocnice, letiště, supermarket, obydlí, městský trh apod. (viz týž 1997: 239). Mezi nimi jsou takové, které jsou pro navazování interakcí zvláště příznivé: bar, hospoda, diskotéka, hotelová hala (viz týž 1997: 134). Ve sféře sociálních situací se odehrávají různá představení, společenské příležitosti (*social occasions*). „Jsou to širší akce, podniky či události, zasazené v čase a prostoru, vybavené trvalým rámcem, který usnadňuje jejich průběh“ (týž 1963: 18). Příklady: přátelská návštěva, piknik, večer v opěře, pohřeb, fotbalový zápas. Lidé se ocitají v sociálních situacích a účastní se společenských příležitostí individuálně nebo kolektivně, jako jednotlivci (*singles*), spolu s jinými (*withs*), v zástupech (*files*), procesích (*processions*), frontách (*queues*) apod. Účast vyžaduje vzájemné přízpůsobení se povaze příležitosti. „Naprostě střízlivý člověk, který se objeví na flámu, bude mít stejný problém a stejně si zneprátní účastníky jako opilý v kruhu střízlivých“ (týž 1963: 176).

V těchto různých situacích aktéři využívají, metaforicky řečeno, složitou divadelní výzbroj. Patří k nim především fasáda (*front*), tedy všechny publikem bezprostředně pozorovatelné prvky scény. Nejprve tedy výprava a dekorace (*setting*), tj. například vybavení nábytkem, vnější oděv, prostorové uspořádání, rozmanité předměty a zařízení. Obvykle jsou typické pro danou situaci – jiné jsou ve škole, jiné v nemocnici, jiné v kanceláři. Dekorace mohou být příznačnými, jaksi přirozenými prvky situace, ale mohou být také záměrně konstruované k zmatení diváka – jako například luxusní kanceláře nakrátko pronajaté podvodníky, kteří chtějí získat důvěru klientů, a likvidované ihned po uzavření transakce. Člověk se přemísťuje mezi různými situacemi (scénami) dokonce v průběhu jednoho dne. Vedle toho každý disponuje osobní fasádou (*personal front*), která ho provází v různých situacích. Patří sem takové jinými viditelné známky, jako je věk, pohlaví, rasové či etnické rysy, odznaky zaměstnání či šarže, vzrůst, postava, oblečení, účes, líčení, výrazy tváře apod. (viz týž 1963: 18). K tomu se pojí různé rekvizity, které člověk používá: brýle, deštník, šperky, batoh, hodinky apod. Všechny prvky fasády, ať už dekorace, nebo osobní rysy, jsou nositeli významů (viz týž 1997: 98) nebo vyznačují status, především věkovou skupinu, kategorii pohlaví, rasu a sociální třídu. Stejnokroje a uniformy mohou ukazovat na kategorii povolání: vojáka, policistu či lékaře. V některých náboženstvích, například v islámu a judaismu, svědčí oděv o vyznání. Všechny tyto známky otvírají možnosti záměrné manipulace, ale v různé míře: snáze lze změnit nábytek v salónu než koupit dům

v aristokratické čtvrti, snáze lze změnit výraz tváře než barvu kůže, snadněji lze nabýt exkluzivní hodinky než prestižní auto. Manipulace s fasádou se opírá o tutéž, výše už zmíněnou tendenci publika k naivnímu, doslovnému čtení znaků, a „je jen málo znaků, které nelze použít k důkazu existence něčeho, co v podstatě není“ (viz týž 1997: 103).

Dramaturgická realizace prostřednictvím vystavování fasády může být předmětem zvláštní snahy, která je ve vztahu k normálnímu hraní role jaksi nadbytečná. Lze dobře plnit například pracovní roli a nedbat na to, aby se na jiné působilo nějak zvláštním dojmem. Co víc, jak píše Goffman (1997: 100), „ti, kdo mají čas a talent vykonávat dobře své úkoly, právě proto nemusí mít ani čas, ani talent demonstrovat to, že je vykonávají dobře“. Jsou však takové profesní role, v nichž dramatizace a prezentace představuje integrální prvek jejich dobré realizace. Goffman uvádí příklady závodních boxerů, hudebních virtuózů, policistů.

Pomocí činností využívajících dekorace a osobní fasádu chce člověk ukázat jiným svou tvář (*face*), tedy obraz sebe sama utvářený ve shodě se sociálně uznávanými vlastnostmi (viz týž 1967: 5). Ztráta tváře je situace, kdy se nějaké jednání tomuto obrazu přičí, je s ním v nesouladu. Tehdy člověk začne vyvíjet snahu, aby prostřednictvím jednotlivých nápravných interakcí (*remedial interchanges*) – například prosby o odpuštění, vysvětlování, sebeironie apod. – získal tvář zpět.

Jednání lidí v sociálním životě, podobně jako scénická akce, se odehrává v rámci určitého prostoru. Každý člověk zaujímá v prostoru určité místo, na něž si dělá nárok a k němuž omezuje vstup ostatním. Goffman (viz 1971) to popisuje jako vlastní teritoria (*territories of the self*). Odlišuje několik jejich variant. Za první taková, která jsou jasně situována v prostoru a zůstávají v trvalém vlastnictví jednotlivce jako uznávaná sféra jeho výlučného užívání. V právním jazyce hovoříme o nemovitostech. Příkladem jsou domy, byty, zahrady, obdělávaná pole, parcely. Za druhé existují teritoria, která mají veřejnou povahu a jsou přístupná všem, ale po určitou dobu jsou jaksi vlastněna někým, kdo je užívá, a tehdy má k nim jen on výlučné právo. V právním jazyku bychom hovořili o poskytnutí, pronájmu, nájmu nebo zapůjčení. Příkladem jsou na určitý čas rezervovaný tenisový kurt, lavička v parku, stůl v restauraci, telefonní budka. Právo na takové teritorium si lze zachovat, i když je opustíme, ale jen po nějakou dobu, například nechat kufřík na sedadle ve vlaku, program na křesle v divadle, nedopitý drink u baru nebo otevřenou knížku na stolku v knihovně. To všechno jsou znaky, které říkají „dočasně obsazeno“ a obvykle jsou jinými respektovány. Goffman hovoří o označovačích (*markers*) (viz týž 1971: 41). Existují také označení hranic mezi různými

teritorii, například područky křesel v divadle nebo předělky na pásu u pokladny supermarketu. Za třetí, člověk je obklopen určitým pohyblivým prostorem, který se přemísťuje spolu s ním, sférou nedotknutelnosti či – jak říká Goffman – egocentrickým teritoriem. Ve sféře tohoto prostoru používají lidé různé osobní předměty, které s sebou nosí. Příkladem jsou kabelky, aktovky, batohy, deštníky. Představují vlastnické teritorium. V obou případech můžeme mluvit obecně o ochranné sféře, do níž mají jiní přístup jen v omezené a diferencované míře. Příbuzní, blízcí přátelé, partneři intimních svazků mají přístup otevřenější, příliš velké přiblížení ze strany náhodných známých je pokládáno za společenské *faux pas*, a narušení této oblasti cizími (např. ohrožení blátem projíždějícím autem, vyrvání kabelky, strkání) je už viděno jako akt deviace, někdy dokonce jako přestupek či zločin. Velikost této sféry nedotknutelnosti je podmíněna kulturou a je v různých společnostech různá. Jinými diferencujícími faktory jsou „místní hustota populace, záměr toho, kdo se přibližuje, stálá úprava křesel [např. v kině nebo divadle – pozn. P. S.], povaha společenské příležitosti apod.“ (týž 1971: 31). To vše rozhoduje o tom, zda přílišné přiblížení bude pokládáno za akt agrese, nebo ne. Narušení sféry nedotknutelnosti může být brutálnější nebo subtilnější, od zbití po dotěrný pohled (viz týž 1971: 45). Jinde věnuje Goffman mnoho místa pravidlu zdvořilé nepozornosti (*civil inattention*), které připouští co nejletmější zrakový kontakt s neznámými kolemjdoucími na ulici a zakazuje delší dívání se (viz týž 1963: 83). Připomeňme, že podobné jevy spojené s umístěním lidí v prostoru popisovala a zkoumala pomocí kvantitativních vztahů proxemika Edwarda Halla (viz 2003).

Za fasádou prezentovanou na scéně (*frontstage*) se skrývá zákulisí (*backstage*), sféra soukromí a anonymity, kterou chce člověk záměrně ukryt před diváky. Zde se člověk připravuje, vytváří charakter k prezentaci, odpovídá. Zde je sám sebou, nositelem autentického já, rozdílného od já prezentovaného.

Existují určité zvláště důležité druhy představení, nebo, abychom tuto metaforu dále rozvinuli, různé divadelní žánry. Jedním z nich jsou ceremoniální společenské příležitosti, svátky, slavnosti, karnevaly, manifestace, které mají aktualizovat a zdůraznit typické hodnoty společnosti a posílit její soudržnost a pocit pospolitosti (viz týž 1997: 101). Podobnou roli v komornějších situacích plní podpůrné výměny (*supportive interchanges*), v nichž jednotlivci dávají najevo oddanost spojujícím je vztahům a ochotu je udržovat či posilovat. Příkladem jsou dávání dáreků, posílání přání (viz 1997: 115). V pomíjivých kontaktech i osob naprosto neznámých nacházejí výraz meziosobní rituály, které mají svědčit o jejich dobrém vychování, přejícnosti, dobré vůli. Příkla-

dem jsou zapálení cigarety, zeptání se na čas, ukázání cesty (viz 1997: 117). Bohatou scénickou formou jsou demonstrace záměrů (*displays*). Vstupuje-li člověk do určité sociální situace, snaží se ukázat, jak zamýšlí v této situaci vystupovat, co chce dělat, do jakého vztahu se staví vůči jiným. Vyjadřuje to jako slib nebo hrozbu za pomoci připravených rituálů, které mu nabízí kultura. Tak může počítat s tím, že jiní přítomní svědkové dané situace předem odhadnou jeho záměry a sami se podle toho zachovají. K tomu může dojít proto, že „jsme všichni naší kulturou vycvičeni k používání podobného jazyka postojů, pozic těla, pohledů a v sociálních situacích beze slov vytváříme choreografii sebe samých vůči jiným tak, že lze interpretovat scénu (týž 1979: 21). Jako příklady uvádí Goffman polibek na tvář na přivítanou jako signál blízkosti a přejícnosti, salutování jako signál úcty, odsunutí židle ženě jako signál dvornosti, přinesení květin na návštěvu jako signál přátelství a vděčnosti za pozvání, povstání z místa jako signál ukončení setkání (viz 1967: 1–3). Ke Goffmanovým příkladům lze přidat rituály vyjadřující hrozbu: ukázání zbraně nebo maskované tváře při přepadení banky, křik policisty „ruce vzhůru“, kameny v rukou protestujícího davu. „Demonstrace záměrů naznačuje důvody přizpůsobení člověka danému typu shromáždění a slouží k definování pozice, kterou je ochoten přijmout v rámci toho, co se má v této sociální situaci dít“ (týž 1979: 1).

Jeden aspekt demonstrace záměrů se stal předmětem zvláštní Goffmanovy úvahy. Pro řádné definování statusu daného člověka v sociální situaci je velmi důležité zjištění jeho vztahů s jinými spolupřítomnými lidmi. Je sám (*single*) nebo s jinými (*with*)? Jaké vztahy přicházejí ke slovu, jaké je jejich stadium, stupeň angažovanosti partnerů, trvalost? Ke zjištění toho všeho slouží znaky svazku (*tie-signs*), tzn. „všechny ukazatele na téma sociálních vztahů, čili svazků mezi jednotlivci, ať už obsažené v předmětech, nebo činnostech, nebo vnějších znameních, jen s vyloučením jasných verbálních tvrzení“ (týž 1971: 194). Nejčastěji vystupují znaky svazku v podobě gest, postojů, mimiky. Například chlapec a děvče držící se za ruce ohlašují jiným, že jsou v blízkém, intimním svazku. Jdou-li muž a žena zavěšeni do sebe, naznačuje to svazek trvalý, možná manželský. Polibek na obě tváře ukazuje na vztah přátelství. Poklepání po rameni hovoří o vztahu kolegů. Stejně jako všechny ostatní znaky mohou být i znaky svazku předmětem manipulace. Může jít například o snahu zaimponovat ve své společnosti známostmi z vyšších vrstev nebo blýsknout se někým slavným. Tomu slouží demonstrativní důvěrnosti s takovými lidmi, kteří z taktu neprotestují, a v paměti pozorovatelů pak zůstane dojem srdečnosti. Klamnost znaků svazku je příčinou toho, že teprve při jejich pozorování při mnoha různých příležitostech a v mnoha různých podo-

bách jsme ochotni uznat jejich plnou věrohodnost. „Vidíme-li poprvé spolu dvě osoby, víme ještě velmi málo, teprve narazíme-li na ně spolu podruhé a potřetí, má to svou váhu, ale jen proto, že nejdříve bylo poprvé a podruhé“ (týž 1971: 19).

Sociální svět analyzovaný Goffmanem má v obrovské míře pozorovatelnou, zvnějšku postřehnutelnou povahu. Taková viditelnost je nezbytná pro jednání samotných účastníků, kteří nacházejí v chování jiných vizuální ukazatele pro vlastní postoje vůči nim. „Úkolem společnosti je naplnění sociálních situací obřadními či rituálními znaky, které usnadňují účastníkům orientaci ve vztahu k jiným. (...) Společnost musí přetvořit nepřetržitý tok událostí do lehce čitelné formy.“ K tomu slouží takové základní metody jako „demonstrování záměrů, mikroekologické kopírování sociálních nerovností, uznávané typifikace a projevování toho, co lze pokládat za vnitřní postoj, prostřednictvím gest“ (týž 1979: 27). A protože sociální svět je účastníkům vizuálně dostupný, ve stejné míře se vizuálně otvírá vnějším pozorovatelům. Může tedy být i fotograficky zaznamenáván. Čteme-li výše uvedený, nutně zkratkový a selektivní popis některých subtilních Goffmanových postřehů, a poznáváme-li pojmové kategorie navržené k jejich zachycení, máme neodbytný pocit, že to vše se dá fotografovat nebo je už na fotografiích ukázáno. Jsou to všechno jakoby hotové „fotografické scénáře“, inspirující představivost fotografa. Goffman si je toho jasně vědom: „Existuje třída behaviorálních praktik – nazvěme ji ‚drobné chování‘ –, jejichž fyzické formy jsou celkem dobře ustáleny, přestože sociální implikace či významy takového jednání mohou být částečně nejasné, a které jsou celé, od začátku do konce, realizovány v krátkém období a na jednom nevelkém místě. Takové behaviorální události mohou být zaznamenány a jejich obraz lze rekonstruovat pomocí audiovizuálního pásu či kamery“ (týž 1979: 24). Lze snad říci, že žádná sociologická teorie není tak sugestivně „vizuální“ jako dramaturgická koncepce Ervinga Goffmana. A nezdá se, že by pro potvrzení nějaké jiné koncepce byla fotografická evidence stejně užitečná.

ZÁVĚR

Vizuální sociologie je disciplína s budoucností. Je nepochybné, že nasycení sociálního života vizuálními obsahy, tedy současně vizuálními představami i vizuálními projevy, se bude v období v období pozdní modernity zvyšovat. Současný globalizující se svět bude stále spektakulárnější a barevnější a expanze stále nových médií neobyčejně obohatí zásobu obrazů představujících prostředí každodenního života. Fundamentální, hlubinné a skryté vlastnosti sociální struktury a zákonitosti fungování společnosti se budou na pozorovatelném povrchu sociálních jevů projevovat stále výrazněji. Pro sociologické poznání proto bude mít pozorování stále větší význam a mnoho tajemství společnosti bude možno rozkrýt prostě jen pečlivým pohledem po okolí. Stejně jako pro účastníky sociálního života bude stále důležitější obyčejná vizuální schopnost, pro sociology zkoumající společnost bude stále důležitější vizuální představivost.

Avšak vizuální představivost není něčím daným. Vyžaduje trénink a nástroje. Úkolem této knížky bylo poskytnout metodologické, pojmové a teoretické nástroje pro utváření vizuální představivosti. Trénink je už věcí čtenáře. Soustředili jsme se na jeden technický nástroj, který už více než sto a nějakou tu desítku let pomáhá v zaznamenávání, prezentaci a uchovávání obrazů lidí a jejich sociálního světa, totiž na fotografii. Jak napsal Zbigniew Benedyk-towicz (1997: 4), „je to zvláště výhodné východisko k tomu, abychom podrobili hlubší reflexi samotný jev obrazu a vizuálnosti, zamysleli se nad jejich rolí a významem v kultuře a v našem poznání“. Fotografie zůstane ještě dlouho základním nástrojem masové tvorby obrazů. Ale budoucnost vizuální sociologie spočívá také ve využití jiných prostředků zobrazování kromě fotografie. Zvláštní otázky nastoluje použití filmové techniky, jiné pak zase použití videa, mobilního telefonu s přenosem obrazu, a ještě jiné vizuálně neobvykle bohatý internet. Různé přístupy vyžaduje také interpretace existujících filmových materiálů, videonahrávek či internetových prezentací. Stejně jako tomu bylo v případě fotografie, praxe a reflexe těchto metod se rozvíjela nejdříve v etnografii a sociální antropologii, potom v etnologii (kulturálních studiích, vizuálních studiích), aby teprve s určitým zpožděním dospěla k sociologii.

Lze jen doufat, že dvě okolnosti umožní sociologii rychleji než v minulosti čerpat z praxe těchto příbuzných věd. První je pro současnou vědu tak typická tendence k překračování oborových hranic a boření tradičních zdí děličích disciplíny. Druhou je v samotné sociologii dynamicky se rozvíjející směr

sociologie každodenního života, jež je důsledkem po sobě jdoucích teoretických obrátů, k nimž došlo v 19. a 20. století: antipozitivistického, kulturalistického a obrazového. Dnešní sociologie se musí stále plněji zakládat na vizuálních metodách a materiálech a časem vyjít za hranice nejtradičnějších fotografických metod, jež byly předmětem této knížky.

DODATEK: TRÉNINK VIZUÁLNÍ PŘEDSTAVIVOSTI

Neexistuje způsob, jak by se dala vizuální představitivost naučit z knihy. Stejně jako se nelze naučit lyžovat jen s využitím příručky lyžování nebo plachtit z obrázků v knize o jachtingu, nejde ani fotografovat jen na základě učebnice fotografie. Všechno to totiž vyžaduje nejen určitý objem poznatků, ale i um, praxi a trénink. Proto jako dodatek k této příručce vizuální sociologie uvádíme ještě seznam úkolů, které lze doporučit studentům pro utváření a zdokonalování jejich vizuální představitivost. Tento výčet je nutno pojímat jako soupis návrhů čerpaných z vlastní pedagogické zkušenosti autora, představující pouze příklady didaktických procedur, které mohou být libovolným způsobem modifikovány, rozvíjeny či doplňovány. Uvedeme je popořadě, jak to odpovídá rostoucí míře obtížnosti poměřované nezbytným technickým vybavením a také rozsahem času a úsilí, které je student ochoten věnovat vizuální sociologii.