

Kateřina Sidiropulu Janků vystudovala sociologii na Katedře sociologie Fakulty sociálních studií Masarykovy univerzity v Brně, kde je nyní po čtyřleté pracovní zkušenosti na KSG RR PŘF OU odbornou asistentkou. Zabývá se kvalitativním výzkumem, sociální marginalizací, etnizací společenských vztahů a sociologií sousedství. Do rodné Ostravy se vrací za rodinou, výzkumem a s aplikovanými sociologickými projekty.

E-mail: katerinasj@fss.muni.cz

Poznámky k některým alternativním přístupům v českých sociálních vědách

Fotograficko-esejistická pentalogie o venkovech Dražanské vrchoviny

Michal Šimůnek

GIBAS, P. (2010): Na tom našem hybridním venkově: Fotograficko-esejistická trilogie o venkovech Dražanské vrchoviny. *Biograf*, (51): 103-107

KLVAČ, P., ed. (2006): *Kulisy venkovského života / Scenes of rural life*. Drnovice: Občanské sdružení Drnka. 61 str. ISBN 80-239-7956-6

KLVAČ, P., ed. (2007): *Na tom našem dvoře / In our back yard*. Drnovice: Občanské sdružení Drnka. 73 str. ISBN 978-80-254-0882-7

KLVAČ, P., ed. (2010): *Pospolitosti nikdy dosti / Closeness never too close*. Drnovice: Občanské sdružení Drnka. 71 str. ISBN 979-80-904591-0-6

KLVAČ, P., ed. (2011): *Lidé na venkově / Rural dwellers*. Drnovice: Občanské sdružení Drnka. 73 str. ISBN 978-80-904591-2-0

KLVAČ, P., ed. (2012): *Krajina za bunný / Backyard landscapes*. Drnovice: Občanské sdružení Drnka. 71 str. ISBN 978-80-904591-3-7

Psát o knihách editovaných Pavlem Klvačem pojednávajících o venkovech Dražanské vrchoviny by se mohlo zdát zbytečné.¹ Zalistujeme-li totiž v 51. čísle *Biografu*, narazíme na stat' Petra Gibase (2009), ve které recenzentsky představil první tři Klvačovy knihy. Existují však přinejmenším tři důvody, které myslím ospravedlňují mé následující úvahy: 1) po roce 2009 se tehdejší Klvačova trilogie rozrostla o další dva tituly do podoby pentalogie; 2) Gibasova recenze, přistupující ke Klvačovým knihám zejména z perspektivy sociologie venkova, je jen jednou z mála reakcí na

¹ Tato studie vznikla s podporou Grantové agentury České republiky v rámci výzkumného záměru „O digitálním a dialogickém obratu v sociálních vědách“ (reg. č. 13-33640P).

dlouholetý Klvačův projekt,² který si vzhledem ke své ojedinělosti v rámci českých sociálních věd zaslouží více pozornosti; 3) ačkoli se převážně ztotožňuji s Gibasovým hodnocením, mým cílem bude zasadit Klvačův projekt zejména do kontextu alternativních a inovativních přístupů v (českých) sociálních vědách. Níže tedy v prvních dvou částech textu představím recenzované knihy a shrnu či místy rozšířím jejich dosavadní hodnocení. V další části textu se pak hodlám věnovat zejména dvěma aspektům, které podle mého názoru můžeme v kontextu českých sociálních věd považovat za alternativní a inovativní: Klvačovy knihy lze totiž číst jako jeden z mála pokusů o využití vizuálních metod v českých sociálních vědách³ a jako příspěvek k popularizaci sociálních věd a ke konceptu veřejné vědy.

Tematické představení pentalogie

Cílem všech pěti vydaných svazků pentalogie je prostřednictvím kombinace černobílých fotografií a stručných komentářů zachytit vybrané jevy reprezentující dnešní český (či spíše moravský) venkov. Společným zastřešujícím tématem celého projektu je, použijeme-li výstižně Gibasovo označení, „hybridita venkovského prostoru“ (Gibas 2009: 103), tedy prolínání starého s novým, tradičního s moderním (ve smyslu městského, prefabrikovaného, importovaného apod.), lokálního s globálním. Jednotlivé tituly se pak liší dílčí tematickou perspektivou, ze které se snaží vztah tradičního a moderního nahlížet, přičemž se samozřejmě nejedná o pohled nevinným okem, nýbrž spíše o hledání vizuálních ilustrací jevů, témat a problémů, jejichž vymezení vychází ze sociologie venkova a environmentálního myšlení o krajině.

Fotografie a komentáře prvního svazku série *Kulis venkovského života* (2006b) zachycují zejména pro venkov charakteristické materiální atributy. Divadelní termín *kulis* má podle úvodního Klvačova (2006b: 5-6) textu odkazovat k materiálním objektům tradičního selského života, které byly zbaveny své původně užité hodnoty a místo toho byly transformovány v symbolickou reprezentaci tradičního, *kulis* připomínající tradici v modernizujícím se venkově (žebříňáky, podkovy, cepy, drobné sakrální objekty, kadibudka nebo např. vozová kola odňatá z vozů a připevněná na zeď). Fotografií těchto typů kulis však v knize mnoho nenajdeme: zařadil bych mezi ně fotografii kadibudky v zahradě (Krásensko, 10/2005, 2006:

² Gibasova recenze (2009) je, pokud je mi známo, jedinou v odborném a recenzním stylu psanou reakcí na Klvačův projekt. Sami autoři první knihy projektu představili výzkum ve sborníku z konference *Venkovská krajina* (Bačovský, Galčanová, Klvač & Košťál 2006), Klvač prezentoval druhý svazek *Na tom našem dvoře* v autorecenzi na AntropoWebu (Klvač 2009c).

³ Vizuální výzkumné metody jsou využívány zejména v rámci vizuální sociologie a vizuální antropologie. Tyto dvě disciplíny se v mnoha ohledech protínají, pročez pro ně níže používám souhrnné označení vizuální sociální vědy.

15),⁴ keramický obrázek Ježíše Krista zazděný do cihlového sloupku plotu (Nemajany, 12/2005, 2006: 20) nebo snímky drobných sakrálních objektů, jakými jsou Boží muka či kapličky (Nové Sady, 11/2005, 2006: 21; Olšany, 11/2005, 2006: 23; Račice, 11/2005, 2006: 30).



⁴ V závorkách uvádím popisky odkazovaných fotografií, které jsou ve všech knihách pentalogie psány ve tvaru „místo, měsíc/rok“ jejich pořízení. Tento údaj doplňují o datum vydání odkazovaného svazku a o číslo strany, na které danou fotografii najdeme, a to ve tvaru „datum: strana“.

Za *kulisy* ve výše uvedeném smyslu však myslím můžeme považovat i materiální produkty *kutilství*, byť tyto neodkazují ani tak k šetrnosti a tvořivosti tradiční selské kultury, jako spíše ke způsobu řešení nedostatku zboží v době socialismu: plastová přepravka přípevněná na podvozku z kočárku (Ruprechtov, 11/2005, 2006: 31), dětská autokára postavená z posvařovaných trubek (Habrovany, 11/2005, 2006: 11), důmyslný zachytávač vody složený z van, okapů a sudů (Ježkovice, 10/2005, 2006: 14), fóliovník (Luleč, 11/2005, 2006: 18), skleník ze zavařovací sklenic (Račice, 11/2005, 2006: 29), králíkárna (Krásensko, 10/2005, 2006: 16) nebo např. podomáčku vyrobená udírna (Nemojany, 12/2005, 2006: 19).

Kutilské využívání odloženého a lokálně dostupného na českém venkově přežívá dodnes, ve stále větší míře je však vytlačováno dosažitelností prefabrikovaného a snadností vyvázat spotřebu ze závislosti na lokálně dostupných materiálech. A právě tomuto vpádu moderního, městského, nemístního (a možná stále i nemístného) je věnována třetí skupina snímků: průmyslová dlažba na schodech rodinného domu (Podomí, 1/2006, 2006: 27), prefabrikovaná fontána, zábradlí a umělé jehličnany (Drnovice, 11/2005, 2006: 10), po anglicku střížený trávník a vzrostlé aloe v plastových květináčích (Ježkovice, 10/2005, 2006: 13) apod. Tyto důsledky modernizace jsou koncentrovány ve fotografii rozlehlého domu postaveného ve stylu podnikatelského baroka ozdobeného balustrádami, vežičkami, terasami a arkýři (Pístovice, 10/2005, 2006: 26) nebo ve fotografii zobrazující kontroverzní a dnes chátrající drnovický fotbalový stadion zbudovaný pro téměř sedm tisíc fanoušků v obci, ve které žije něco málo přes dva tisíce obyvatel (Drnovice, 11/2005, 2006: 9).

Fotografie čuníka v chlívku na titulní straně druhé knihy nazvané *Na tom našem dvoře* (Klvač 2007) odkazuje k hlavnímu tématu tohoto svazku, kterým je *samozásobitelství* venkova. Modernizace venkova je v tomto případě lokalizována zejména do vesnických dvorů a dvorků, jež se pozvolna proměňují z multifunkčních míst zařízených pro péči o domácí zvířectvo v rekreační místo, kde se již nepohybujeme v holínkách a montérkách mezi chlívkem a hnojištěm, nýbrž spíše kráčíme v sandálech a plavkách mezi venkovním grilem a bazénem. V knize se přesto objevují záběry drobného domácího zvířectva jakožto klíčových indexů samozásobitelství: koza pana Blažka (Drnovice, 11/2006, 2007: 10), drůbež na hnojišti (Drnovice, 11/2006, 2007: 12) nebo na dvorku (Luleč, 11/2006, 2007: 28), fotografie ze zabíjačky (Drnovice, 2/2007, 2007: 14). Opět se zde objevují snímky odkazující ke *kutilství*, které je se samozásobitelstvím neodmyslitelně spojeno společným důrazem na šetrnost a vzájemnou existenční závislost, kdy produkty vytvořené v dílně kutila mnohdy vytváří materiální zázemí pro chov domácích zvířat a drobné pěstitelství: kutilská dílna plná náradí (Habrovany, 10/2006, 2007: 16), cirkulárka na dvoře (Ježkovice 10/2006, 2007: 20), podomáčku vyrobený malotraktor (Ruprechtov, 11/2006, 2007: 56), ústředním topením vyhřívaný skleník (Krásensko, 11/2006, 2007: 26), zachytávač dešťové vody (Luleč, 11/2006, 2007: 30),

venkovní sprcha s kbelíko-solárním ohřevem vody (Nemojany, 10/2006, 2007: 34), kurník z bývalé kuchyňské linky (Studnice, 11/2006, 2007: 60), králíkárny (Podomí, 12/2006, 2007: 48; Račice, 11/2006, 2007: 52), včelí úly (Pístovice, 11/2006, 2007: 46) atd. Stejně jako v případě první knihy se i zde setkáme s řadou fotografií zachycujících modernizované a poměštěné dvory a dvorky, které již dávno neobývá kutil a domácí zvířectvo: umělá kočka na střeše a umělá ovečka v zahradě (Habrovany 10/2006, 2007: 18), anglický trávník, mulčovací kůra, samorosty, chodničky a obrubníky z betonové zámkové dlažby (Nové Sady, 11/2006, 2007: 36), kadibudka-kulisa dávno nesloužící svému účelu (Nové Sady, 11/2006, 2007: 38). Knihu pak uzavírá fotografie hadrového strašáka v poli (Studnice, 11/2006, 2007: 62), coby ilustrace mizejícího znaku drobného zemědělství a zároveň pocta spřízněnému strašákologickému projektu Rudolfa Šmída.⁵

Tématem třetího svazku *Pospolitosť nikdy dosti* (Klvač 2010) je snaha postihnout důsledky modernizace venkova na příkladu venkovské pospolitosti jakožto typickém atributu tradiční představy venkovského života. Cílem fotografických výprav tak bylo zachytit místa a události, během kterých se obyvatelé venkova sdružují a během kterých můžeme zaznamenat přetrvávající venkovskou pospolitost: v knize tak najdeme fotografie zobrazující např. frontu lidí čekajících před pojízdnou prodejnu čerstvého masa (Drnovice, 11/2008, 2009: 10), výjev z pálení (Drnovice, 11/2008, 2009: 10) nebo konzumace (Luleč, 11/2008, 2009: 26) slivovice, lavičky symbolizující meziprostor předzahradek a zápraží domů jakožto poloveřejného prostoru určeného k interakci obyvatel domu s okolím (Habrovany, 10/2008), cestující rozmlouvající v autobuse (Habrovany, 10/2008, 2009: 16), nakupující před konzumem (Krásensko, 11/2008, 2009: 22), kolektivní sportování (Luleč, 10/2008, 2009: 28), osazenstvo místních hostinců (Pístovice, 10/2008, 2009: 42; Podomí, 11/2008, 2009: 48) atd. Důsledky modernizace a stále intenzivnějšího pronikání městského individualismu a anonymity do venkovských komunit nejsou v knize vizuálně reprezentovány,⁶ komentář každého snímku však tyto důsledky zmiňuje, každá ilustrace pospolitého života je doplněna o text, který připomíná, že tradiční venkovské formy sdružování jsou na ústupu.

Čtvrtý svazek *Lidé na venkově* (Klvač 2011) má velmi blízko k předešlému tématu, neboť zaměřuje pozornost na výrazné místní osobnosti, které jsou mnohdy iniciátory veřejných událostí na venkově.⁷ Tento svazek je v rámci pentologie žán-

⁵ O fotografování strašáků srv. texty Rudolfa Šmída (1999, 2009), souvislosti Klvačova a Šmídova projektu jsou dobře rozvedeny v Klvačově (2008) pojednání o „strašákologii“.

⁶ Je samozřejmě těžké fotograficky zaznamenat do značné míry abstraktní upadání venkovské pospolitosti. Velmi dobrou ilustrací anonymizace venkova v podobě dvou fotografií vysokých plotů vizuálně zcela oddělujících veřejné a soukromé, najdeme v prvním svazku pentologie (Podomí, 11/2005, 2006: 28).

⁷ Klvač (2011: 6) v této souvislosti hovoří o místních celebritách, přičemž termín „celebrity“ vkládá do uvozovek. Naznačuje tak zřejmě skutečnost, že venkovské a lokální celebrity se poněkud liší od celebrit masmediálních a globálních. Systém masmediálních celebrit je totiž založen na parasociální interakci (srv.

rově výjimečný, najdeme v něm totiž výhradně portrétní fotografie. Některé portréty zařazené do publikace se mi jeví jako poněkud povrchní, jsou pořízeny v místě bydliště portretovaných a tedy mimo kontext jejich aktivit, díky kterým je lze považovat za místní významné či zajímavé jedince: toto lze považovat za určitou slabinu souboru, která je patrná zejména na portrétu Jana Bečičky, zakladatele Sboru dobrovolných hasičů v Habrovanech, který je v polocelku vyfotografován ziraže do kamery před bílou zdí. Většinu portrétů však lze považovat za povedenější dokumentárně laděné fotografie pořízené v autentickém prostředí: např. hostinský Miloš Jura stojící za pípou (Ježkovice, 11/2010, 2011: 18), manželé Krátcí dotýkající se svého krásného úlu vytesaného do lipového kmene (Ježkovice, 11/2010, 2011: 20), kameník Václav Majchrák otesávající kámen (Luleč, 02/2012, 2011: 28) nebo např. klempíř Tomáš Baldík zachycený ve své klempířské dílně (Studnice, 10/2010, 2011: 60). Jedna fotografie však nemůže zprostředkovat životní osudy a příběhy pospolného života formované po mnoho let, a tak klíčovou informační a interpretační hodnotu tohoto svazku série najdeme spíše v doprovodných textech než v samotných fotografiích.

V poslední knize pentalogie se Klvač vydal k tématu, které je nejbližší jeho badatelskému zaměření: ačkoli jsou vztahy a souvislosti mezi kulturou a přírodou a charakter kulturní krajiny dílem pojednávány v každé z předešlých knih, *Krajina za humny* (Klvač 2012) se jim věnuje nejvíce.⁸ Venkovská krajina je obdobně jako materiální kultura, dvory a dvorky či venkovský komunitní život hybridní, mísí se v ní různé historické snahy o podmanění si přírody a krajiny. Česká krajina je tak mnohde stále ještě socialistická ve smyslu zcelených lánů (Ježkovice, 1/2012, 2012: 18) nebo např. chatářských kolonií (Pístovice, 10/2011, 2012: 44). Najdeme v ní však i pozůstatky tradičního selství a kultury: újezdové cesty (Habrovany, 12/2011: 2012: 16), meze a remízky (Luleč, 22/2011, 2012: 28), prameny a studánky (Olšany, 12/2011, 2012: 40) či drobné sakrální objekty (Nemojany, 11/2011, 2012: 30; Nové Sady, 1/2012, 2012: 34). Tyto tradiční krajinné prvky se v posledních letech nesměle vracejí do české krajiny, na mnoha místech však společně i se snahou udělat z krajiny jednu velkou atrakci pro turisty a protkat ji asfaltkami, cyklostezkami, rozhlednami (Drnovice, 10/2011, 2012: 12) a podířdit ji zájmům přesahujícím dané místo: sloupy elektrického vedení (Podomí, 11/2011, 2012: 46), věžové vodojemy (Krásensko, 11/2011, 2012: 24), televizní vysílače (Krásensko, 11/2011, 2012: 22)

Horton & Wohl 1956; Turner 2004: 92-94), která je charakteristická tím, že vztah mezi celebritou a jejími obdivovateli je jednosměrný: obdivovatelé o celebritě díky médiím ví mnohé, pro celebritu jsou její obdivovatelé masou neznámých jedinců, s většinou z nichž se nikdy nesetká tvář v tvář. Lokální celebrity jsou naopak úzce provázány prostřednictvím každodenních interakcí s těmi, kteří je mohou obdivovat.

⁸ Pro další Klvačovy texty pojednávající o vztahu mezi člověkem, krajinou a krajinným rázem srv. např. několik jeho statí v jím editovaném sborníku (Klvač 2009a) nebo sborník věnovaný vztahu člověka a lesa (Klvač 2006a).

apod. V knize narazíme opět na příklady kutilova zásahu do krajiny: fotografie posedu (Studnice, 11/2011, 2012: 58) nebo řady včelích úlů (Podomí, 11/2011, 2012: 48). Environmentální zaměření vstupuje do knihy opět nejen volbou fotografických námětů, nýbrž i v komentářích, které vysvětlují dílčí fotografie ve vzájemných vztazích botanických, ekologických (odkazy na vegetační období, botanická identifikace dřevin v krajině, poukazy na fungování ekosystému atd.), sociálních a kulturních poznatků.⁹

Venkovy a venkované: nostalgie, malebnost, pozitivismus a trochu voyeurismu

Gibas (2009: 105) v recenzi prvních tří titulů pentalogie podotýká, že fotografie i komentáře jsou v mnoha ohledech protkané *nostalgii* po mizející tradiční podobě venkova a nostalgické psaní připisuje jako jednu z charakteristik českému společenskovědnímu psaní o krajině.¹⁰ Tento jeho postřeh bezvýhradně platí i o posledních dvou titulech Klvačovy pentalogie. V případě *Lidi na venkově* je nostalgický prvek přítomen zejména díky vzpomínkovému charakteru příběhů o pospolném životě, který prostupuje komentáře k jednotlivým fotografiím. Zpovídáné „celebrity“ tak vzpomínají na „staré dobré časy“, přičemž současnost zpravidla popisují jako úpadek toho, co bylo dříve dobré.¹¹ Výrazně pak nostalgie prostupuje i posledním titulem pentalogie, kde se odráží zejména ve fotografiích krajiny. Nostalgický ráz je zde umocněn skutečností, že všechny fotografie byly pořízeny v době od října do

⁹ Srv. např.: „Pestrá kulturní krajina drobných poliček, sadů, luk a pastvin, strukturovaná hustou sítí cest, mezi a remízky vzala s velkoplošným obhospodařováním zemědělské půdy dávno za své. [...] Nedaleko Luleče jsme objevili zbytky agrárních teras, rozčleněných kaskádou travnatých mezí s bohatou diverzitou bylinného a keřového patra a rozptýlenými stromy“ (Klvač 2012: 29).

¹⁰ Zde je možné doplnit Gibasův postřeh o několik dalších souvislostí. Nostalgické pocity totiž bývají často zmínovány jako nutný emocionální důsledek jakéhokoli pořízování a prohlížení fotografií. Nejslavnějším pojednáním na toto téma je zřejmě Barthesova *Světlá komora*, ve které Barthes (2005: 74-75) vymezuje podstatu fotografie slovy *toto bylo*, tedy jako neodbytnou schopnost fotografie potvrzovat existenci vyfotografovaného a zároveň připomínat jeho smrtelnost, nestálost, proměnlivost, pomíjivost. V obdobném smyslu píše o nostalgických rysech zejména rodinné fotografie např. Geoffrey Batchen, který připomíná, že i díky fotografiím se „ze stimulace nostalgických pocitů vyvinulo významné průmyslové odvětví – minulost se totiž stala výdělečným obchodním artiklem“ (Batchen 2004: 14). Ve vztahu k tématice Klvačova projektu jsou pak výstižná slova Susan Sontagové: „Všechny fotografie jsou memento mori. Fotografovat znamená účastnit se na smrtelnosti, zranitelnosti, nestálosti někoho (či něčeho) jiného. Právě vyjmutím tohoto momentu a jeho znehybněním vypovídají všechny fotografie o neúprosném plynutí času. Fotoaparáty začaly duplikovat svět ve chvíli, kdy lidská krajina začala podléhat závratnému tempu změn: zatímco během krátkého časového rozpětí bylo ničeno nespočtené množství biologických i sociálních forem, naskytl se nástroj k zaznamenání mizejícího“ (Sontagová 2002: 20-21).

¹¹ Srv. např. vzpomínání manželů Pelikánových: „...na vesnici už se nic neděje. Lidé se pomalu ani neznají. Já jsem znal každou babku, dneska neznám žádného,“ říká pan Pelikán. V minulosti, když se někdo přistěhoval, byl pozvaný na Martinské hody, dostal sólo, a tím byl přijatý do dědiny. Dnes se však noví obyvatelé těchto akcí neúčastní. „Voni by chtěli, aby je někdo bavil,“ vysvětluje Helena Pelikánová, „ale my si taky všechno zařizovali sami – my seděli u pokladu, malovali kulisy...“ (Klvač 2011: 31; kurz. původní).

ledna,¹² kdy jejich atmosféru ovlivňuje specifické podzimní a zimní světlo, zpravidla zatažená až zachmuřená obloha, opadané nebo opadávající stromy a krajina ponořená do období vegetačního klidu: srovnej např. mírně rozostřený snímek ženy, která tlačí kolo alejí stromů, ze kterých opadává listí (Drnovice, 11/2011, 2012: 10), snímek drnovické rozhledny pořízený za pošmourého podzimního dne se zataženou oblohou, keři a travním porostem vybarveným v tmavě šedých až černých barvách (Drnovice, 10/2011, 2012: 12), dlouhé stíny keřů a stromů na snímcích pořízených za slunečného počasí (Habrovany, 12/2011, 2012: 16) či mírně zasněžená zcelená pole pod temnou oblohou a s opadanými stromy na horizontu (Ježkovice, 1/2012, 2012: 18). Ilustrativní je v tomto smyslu zejména závěrečný snímek knihy a pentalogie, který zabírá strašáka v poli (Studnice, 11/2011, 2012: 60) a slouží jako nostalgická připomínka mizejícího samozásobitelství, kutilství, maloroľnické péče o krajinu, strašáka, kterému v jeho stáří pomáhají stát opěrné tyče, který hlídá sklizené pole a doslova se nad ním stahují mračna.¹³

Gibas dále nachází ve fotografiích venkovského hybridního prostoru rysy pítorských, malebných kompozic a připisuje jim určitou míru estetizace vyfotografovaného: „Vizuální stránka knih je zcela zřetelně ukotvena v západní tradici pohledu na krajinu a její zobrazování podložené rámováním pítorského, odstupem diváka a klidnou myslí, nezbytnou pro nerušenou kontemplaci obrazu“ (Gibas 2009: 105). Estetizaci pak Gibas zmiňuje ve smyslu hledání a nacházení estetického zálibení v „hybridních juxtapozicích objektů a venkovských prostor“ předkládaných divákům „prostřednictvím hezkých fotografií“ (Gibas 2009: 105-106).

Souvislosti Klvačova projektu s kategorií malebného a s estetizací jsou zajisté dalším relevantním postřehem, zaslouží si však myslím jisté rozvedení nad rámec výše citovaných konstatování. Estetická a kulturní kategorie malebného, pítorského je totiž obsahově nejednoznačná a v dějinách výtvarného umění a estetiky nabývala různých významů. Soudobé používání slov „malebno“ a „malebný“ má nadto jiné významy v každodenním životě a populární kultuře a jiné v diskurzu estetiky. V každodenním jazyce užíváme těchto slov zpravidla jako synonyma krásného a idylického, v estetickém diskurzu přibližně od 17. století je jako malebné a pítorské naopak vnímáno vše, co je staré, omšelé, divoké, nespoutané, ať se již jedná o rozeklanou krajinu, zříceninu hradu, zuboženého žebráka, vrásči-

¹² Období pořizování fotografií je zde dáno skutečností, že předmět Sociologie venkova a krajiny, v jehož rámci byl projekt na FSS MU v Brně realizován, byl vyučován vždy v zimním semestru akademického roku.

¹³ Nostalgický charakter je ještě umocněn po přečtení komentáře, který nám říká, že se jedná o stejného strašáka, který se objevil jako závěrečný snímek druhé knihy série *Na tom našem dvoře*. V roce 2008 měl strašák zachovalou vestu, košili a kalhoty a byl strašákem-štramákem vyfotografovaným za slunečného podzimního dne, strašák v roce 2012 má šaty roztrhané větrem a vybělené sluníčkem, čepice se změnila v cosí, co připomíná kuklu, jež se dává na hlavu odsouzcencům čekajícím na popravu. Stejně tak nostalgické jsou i poslední věty pentalogie: „Kde najdeme strašáka, tam se stále ještě hospodaří. Kulturní krajina bez strašáků (tedy i bez člověka) bude krajinou smutnou“ (Klvač 2012: 61).

tu staženku, křivolaké městské uličky nebo harampádím zarovnané vesnické dvory a záhumenky.¹⁴ Výstižná je v tomto smyslu poznámka Karla Stibrala z nedávno vydané knihy o malebnu a jeho souvislostech s vnímáním a estetickým hodnocením krajiny a přírody:

Pokud dnes použijeme spojení typu „malebná vesnička“ nebo „malebné Třeboňsko“, tak máme před zrakem značně jinou scénérii, než měli ti, kteří nad malebnem uvažovali a v krajině je vyhledávali. Třeboňsko by pro ně bylo asi krásné, ale jistě ne malebné, zatímco např. u Kokořínska by to již připustili. Kdyby se ale několik rybníků vypustilo, Třeboň samotná nechala poněkud zchátrat, možná zčásti vyhořet, a pak se opět nechala zarůst, dalo by se o použití termínu malebný uvažovat. A ona současná vesnička by se musela proměnit částečně v ruiny, ve kterých by po blátivých cestách v polorozpadlých plotech volně pobíhala zvířata, děti v roztrhaných šatech by si hrály na zemi, či se sušily u ohně atp. Malebno ve své době označovalo mnohem divočejší scénérie, a jistě ne idylická zákoutí – ta byla naopak jeho pravým protikladem. (Stibral 2013: 7)

A právě ve smyslu malebného jakožto estetické kategorie hovoří o fotografiích v Klvačových knihách Gibas, přičemž v této souvislosti stručně připomíná riziko estetizace ve smyslu možnosti „ztratit ze zřetele zobrazovanou (sociální) skutečnost ve prospěch kompozice a estetiky“ (Gibas 2009: 106). Toto riziko je však podle Gibase v případě Klvačových knih jaksí uměřené, malebno spíše posiluje sociální a kulturní apel, diváka spíše připoutává ke zkoumané problematice, než aby ji překrývalo.

Toto Gibasovo hodnocení, se kterým se opět ztotožňuji, si však myslím zaslouží zasadit do širších souvislostí. Odvolat se zde můžeme na studii o vztahu fotografie a malebného, ve které Wolfgang Kemp (2004) upozorňuje, že kategorie malebného hrála vždy významnou roli v dějinách fotografie, a to i přes to, že ji můžeme vnímat do určité míry jako nepatřičnou. Schopnost vnímat malebnost je totiž „závislá na příslušných danostech vzdělání, sociálního postavení a kulturního okruhu. [...] Obracet pozornost k pítorskému znamená nacházet půvaby, které jsou každodennímu vnímání nedostupné“ (Kemp 2004: 103, 106). Kemp dále vzpomíná výpad Johna Ruskina (1906; paraf. podle Kemp 2004: 105) z počátku 20. století, pro kterého bylo malebné parazitní kategorií, neboť estetické půvaby pítorských předmětů jsou pro tyto předměty nepodstatné, spíše jim škodí, stejně jako těm, kteří musí například žít v pítorskě rozpadlé chatrči. Kemp tak v návaznosti na Ruskina tvrdí, že „(p)ítorské [...] vyžaduje [...] takové vnímání skutečnosti, jež funguje pouze tehdy, když se z oblasti dějin a politiky vyloučí ve prospěch estetic-

¹⁴ K podrobnějšímu vymezení rozdílu mezi malebným a krásným jakožto estetickými kategoriemi srv. např. první strany Kempovy (2004: 103-106) studie o vztahu fotografie a malebného.

kého původu všechny asociace užitečného a morálního“ (Kemp 2004: 105).¹⁵ Vnímání krajiny nebo zákoutí vesnických dvorů jakožto malebných je tak svým způsobem vnímání, které nebývá vlastní samotným venkováním, a které, ačkoli mnohdy adoruje atributy (nebo jejich kulisy) tradičního venkovského života, je „z města“ importovaným vkusem, podobně jako je importovaná zámková dlažba, brizolitová omítka nebo satelitní antény.

Wolfgang Kemp nás dále zavádí ve stručném historickém exkurzu do dějin vztahu fotografie a malebného, klasifikuje různé podoby tohoto vztahu, přičemž hlavní pozornost věnuje způsobům, jakými kategorie pitoreskního proniká do sociální a dokumentární fotografie a do fotografie snažící se s určitou dávkou nostalgie dokumentovat starý svět mizející pod náporom industrializace a modernizace.¹⁶ Dokumentárně nostalgickou rovinu nachází výrazně například u Atgeta, který systematicky zachycoval mizející středověkou Paříž.¹⁷ Sociálně angažované malebné pak spatřuje například ve slavném fotografickém projektu *Farm security organization*

¹⁵ V tomto smyslu bychom mohli vypěstovanou senzibilitu vůči malebnému považovat za obdobu „barthesovského“ mýtického čtení, depolitizovaného, historie a sociálního kontextu zbaveného přístupu k sociální realitě (Barthes 2004a: 140-143). Ve vztahu k fotografii je příznačný zejména Barthesův kritický komentář ke slavné humanisticky a dokumentárně laděné Steichenově výstavě *Lidská rodina*. „Narození, smrt? Ano, to jsou přírodní, univerzální fakta. Pokud je však zbavíme dějin, nelze o nich už vůbec nic říci, jejich komentář začne být čistě tautologický; zdá se mi, že selhání fotografie zde přímo bije do očí: znovu vyjadřovat smrt či narození nás důsledně vzato nepoučuje o ničím. Aby tato přírodní fakta dospěla ke skutečné věci, je třeba vložit je do řádu vědění, tedy doložit, že je lze změnit, že právě jejich přirozenost lze podrobit naší lidské kritice. [...] Jistě, dítě se stále rodí, ale co nám v rámci obecného rozsahu lidského problému záleží na ‚esenci‘ tohoto gesta ve srovnání se způsoby jeho uskutečňování, které jsou bezvýhradně dějinné? Zda se dítě rodí dobře či špatně, zda matce porod působí či nepůsobí utrpení, zda na ně doléhá či nedoléhá úmrtnost, zda dospěje k té či oné formě budoucnosti – o tomhle by nám naše výstavy měly vyprávět, a ne o nějaké věčné lyrice zrození“ (Barthes 2004: 100-101).

¹⁶ Fotografovat ve městech a venkovech zejména v druhé polovině 19. století podle Kempa téměř nevyhnutelně vedlo k zaznamenávání pitoreskního: „(F)otografové nemuseli stopy rozpadu hledat. Byly všude: znečišťování životního prostředí není až dnešní problém. Stav, který dokládají snímky ze 40. a 50. let, nezpěvně silnice a náměstí, nepopsatelná špína a prach na ulicích, zanedbaný zevnějšek starých městských i vesnických center – to všechno ukazuje realitu, která téměř beze změny trvala od středověku. K tomu se však teď přidali noví a nadále nepřehlédnutelní producenti špíny a jedu, lidské bídy, nové objekty a situace rozpadu“ (Kemp 2004: 106). Pro ilustraci této skutečnosti se stačí podívat např. na snímky českého fotografa Františka Krátkého, kterého s velkou péčí „oživil“ Pavel Scheufler (2004). Totéž však zajisté platí např. i o mnohem aktuálnějších snímcích socialistického venkova v podání Jindřicha Štreita (1993).

¹⁷ Atgetovy fotografie jsou považovány zejména za umělecké snímky a Atgetovo dílo je interpretováno prostřednictvím estetických kategorií (umělec, autorství, umělecká dráha a styl, estetická jednota atd.). Byla to Rosalind Krausová (2004), která upozornila, že sám Atget neměl vlastně žádné umělecké ambice, nýbrž se pouze snažil historiograficky dokumentovat, katalogizovat a archivovat různé náměty ze staré Paříže, která mu mizela před očima. O podřízení jeho díla estetickému diskurzu se až ve 20. letech 20. století zasloužili surrealisté, Atgetova intence však byla spíše antropologická než estetická. Ostanně v obdobném smyslu jako na jakýsi nostalgický dokument můžeme pohlížet např. na antropologické texty, fotografie a filmy z konce 19. a začátku 20. století, kdy byl samotnými antropology citelně vnímán důsledek pronikání západního světa do domorodých kultur, které se snažili studovat a které pod náporom moderního světa zanikaly nebo se proměňovaly přímo před očima antropologů: srv. např. slavné úvodní věty z Argonautů západního Pacifiku (Malinowski 2005: xi).

dokumentujícím venkovskou chudobu v době velké hospodářské krize, zejména pak v knize *Let us now praise famous men* (Agee & Evans 2006). Tato kniha vznikla jako výsledek spolupráce fotografa Walkera Evansa a spisovatele Jamese Agee, kteří se pokusili zachytit životní podmínky tří rodin sezónních dělníků na plantážích v Alabamě v polovině 30. let 20. století. Právě na těchto fotografiích polorozpadlých příbytků, špinavých a nuzně oblečených dětí, vyčerpaných a sešlých žen a mužů je estetické vnímání malebného na jednu stranu instrumentalizováno ve snaze upozornit na podmínky hladovějících rodin námezdních dělníků, zároveň je však silně narušováno sociálním kontextem, hrůzou zobrazeného, které brání propadnout povrchní malebnosti, jež se stává nepatřičnou. V obdobném smyslu při pohledu na fotografie otiskované v Klvačově pentalogii je divák, myslím, výrazněji vybízen spíše k hledání a čtení sociálního než estetického, fotografie jsou více dokumenty, vědecké ilustrace, „lístky v katalogu“ než pitoreskní, senzibilitu probouzející kompozice (ačkoli tuto samozřejmě nelze zcela popřít).¹⁸

Jestliže riziko estetizace a propadnutí povrchním pitoreskním půvabům nehrozí ovládnout prohlížení pentalogie, místy se nelze ubránit voyeuristickým pocitům, které ve mně některé fotografie probouzejí. Jednotlivé knihy pentalogie totiž s odlišnou kvalitou zvládají naplnit jeden z rysů sociální či sociologické fotografie, kterým je podle mého názoru „viditelnost“ interakce mezi fotografem a fotografovaným. Na řadě snímků je tak okem kamery pouze pokradmu nakukováno přes ploty do dvorů a zahrad domů: snímek rybníčku s trpaslíkem zarámovaný obrysy drátěného plotu (Pístovice, 11/2005, 2006: 25), fotografie domu ve stylu podnikatelského baroka nebo zápraží s průmyslovou dlažbou a plastovými dveřmi rovněž pořízené zpoza plotu (Pístovice, 10/2005, 2006: 26; Podomí, 1/2006, 2006: 27). Nejvýrazněji však pociťuji nádech voyeurismu v třetí knize souboru *Pospolitosti nikdy dosti*, která je podle mého názoru z celé série nejméně vydařenou vizuální sondou do venkovského života.¹⁹ V případě této knihy je totiž z fotografií jen má-

¹⁸ Klvačova pentalogie samozřejmě obsahuje řadu snímků, které jsou otevřeny zakoušení malebného: zápraží s potrhány křesilkou, opadávající fasádou a okopanými židlemi (Luleč, 12/2005, 2006: 17), naivní instalace odložených předmětů pábitelsky umístěných v oprýskané a omšelé dělicí stěně z dílny slavného českého designéra Jindřicha Halabaly (Ruprechtov, 1/2006, 2006: 32), detail oprýskaného plotu (Studenice, 10/2005, 2006: 33) atd. Zároveň však na stránkách všech pěti knih potkávám mnoho fotografií, které se nacházení malebného vzpouzí díky kompozičním přešlapům a nechtěným, přehlédnutelným objektům, jež se dostaly do snímků zřejmě díky nezkušenému oku fotografovajícího: postava kráčející po návsi a z jedné poloviny „useknutá“ čekárnou (Nové Sady, 11/2005, 2006: 21), nahnutá kompozice snímku s cirkularkou, do kterého se po levém okraji jakoby omylem tlačí dřevěný sloupek (Ježkovice, 10/2006, 2007: 20), větev stromů vyrůstající z hlavy pana Bohuslava (Kránsenka, 11/2006, 2007: 24) atd. O pitoreskním se pak vůbec nedá hovořit v případě fotografií dokumentujících modernizaci venkova: snímek Dmovického stadionu (Dmovice, 11/2005, 2006: 9), domu ve stylu podnikatelského baroka (Pístovice, 10/2005, 2006: 26), umělá kočka a kohout na střeše či ovečka v zahradě (Habrovany, 10/2006, 2007: 18).

¹⁹ Nutno podotknout, že následující nedostatky jsou zapříčiněny tím, že téma pospolitosti a jejího rozpadání je zajisté velmi náročným fotograficky zachytitelné a že fotografování venkovských komunit vyžaduje zpravidla dlouhodobý pobyt v terénu, který si studenti nemohou během jednoho semestru dovolit.

lokdy cítit, že mezi fotografovanými a fotografujícími došlo k nějaké vzájemné interakci, fotografie nejsou dialogické, pozorované aspekty jsou zachyceny sice i s venkovany, avšak většinou bez jejich účasti. Řada fotografovaných je otočena zády ke kameře, snímky jsou mnohdy pořízeny z velkého odstupů a jakoby spíše ukradeny než dojednány: srv. např. frontu lidí čekajících u pojízdné prodejny masa (Drnovice, 11/2008, 2009: 10), fotografie dvou rozmlouvajících cestujících v autobusu (Habrovany, 10/2008, 2009: 16), nakupující před místním obchodem (Krásensko, 11/2008, 2009: 22), návštěvníci hostince (Pístovice, 10/2008, 2009: 42; Podomí, 11/2008, 2009: 48), babička hlídající před domem vnoučata (Nové Sady, 10/2008, 2009: 36) nebo např. zdobení vánočního stromku (Olšany, 11/2008, 2009: 38).

Výše uvedená kritika však neplatí o všech dílech pentalogie. Ačkoli v knize Na tom našem dvoře najdeme výrazně méně fotografií venkovanů, z jejich snímků je zřejmé, že věděli o stisku spouště, na vzniku fotografie se podílí, pózuji, hrají, nechávají se fotografovat jako např. pan Blažek, který nasadil koze Líze na rohy svoji čepici (Drnovice, 11/2006, 2007: 10) nebo pan Bohuslav zpřímá hledící do kamery (Krásensko, 11/2006, 2007: 24). Tento dialogický a sdílený rys fotografií je pak umocněn i komentáři, které jsou protkány citáty z rozhovorů s fotografovanými. Podobně dialogické rysy pak lze přisoudit i portrétním fotografiím z knihy Lidé na venkově, kde fotografovaní rovněž „promlouvají“ v komentářích a na fotografiích zpravidla hledí do kamery bez strojenosti, čímž vypovídají o sdílené interakci a dávají samotným fotografiím a komentářům punc autentičnosti.

At' již čteme fotografie perspektivou pitoreskního, estetizace či voyeurismu, významným rysem celé pentalogie je skutečnost, že podobné úvahy jsou jí vlastně cizí. Fotografie jsou zde předkládány bez jakékoli reflexe postavení fotografie ve vědě, mocenských vztahů vždy nutně přítomných ve vztahu subjektu a objektu (fotografujícího a fotografovaného), Klvač a jeho studenti dokumentují, aniž by se trápili postmoderními úvahami o krizi reprezentace, epistemologická hypochondrie, jak výstižně označil atmosféru nejistoty v sociálních vědách 80. a 90. let Clifford Geertz (1988: 71–72), na Klvačův projekt (at' již záměrně či nezáměrně) nedolehla.

Postavení fotografie v rámci sociálních věd je určováno dvěma základními přístupy.²⁰ První, který můžeme označit jako *realistický*, je příznačný pro *pozitivistický* orientované sociální vědy, kde je fotografie chápána jako dokument, záznam senzualně pozorovatelného a kde je k fotografii přistupováno podobně jako v přírodních vědách (srv. např. Elkins 2007, Tuckerová 2005).²¹ Takovýto přístup k fotografii je

²⁰ Jsem si vědom zkratkovitosti dichotomického členění přístupů k fotografii v sociálních vědách, přistupuji však k němu mimo jiné i z toho důvodu, že analogické dichotomie prostupují diskusi o fotografii de facto od jejího vynálezu (srv. Batchen 1999).

²¹ O postavení fotografie v rámci pozitivistické vědy píše v češtině výstižně např. Anděl: „Druhá polovina 19. století je érou pozitivismu, která byla poseda katalogizací a klasifikací předmětného světa. Expanze

příznačný zejména pro sociální vědy 19. a první poloviny 20. století (srv. např. Edwardsová 1992), přičemž přibližně od 70. let 20. století, zejména s nástupem postmoderní kritiky fotografie (přehledově srv. např. Batchen 1999: 4–21) a postpozitivistického obratu v sociálních vědách (srv. např. Reed 2010, Balon 2007), čelí důrazné kritice a obviňování z naivity, nadřazeného přístupu vědců/fotografů k sociálním aktérům/fotografovaným, dekontextualizace apod. V důsledku této „postkritiky“ se začínají objevovat *postrealistické* přístupy i k samotnému zapojení fotografie do empirického výzkumu a sběru dat, které vnímají fotografii právě jako omezenou na pouhé sensoricky zachytitelné vjemy a samu o sobě nevhodnou a nedostatečnou pro rozumějící postžení sociální reality. Řešení tohoto omezení fotografie je přitom nacházeno v různých podobách opouštění jejího rámu²² a v překračování hierarchického subjekt-objektového vztahu, at' již v podobě explicitní, kritické a mnohdy sebereflexivní kontextualizace fotografií, důrazem na překročení vizuálního směrem k multisenzorickému (srv. např. Pinková 2006) nebo např. v podobě participatorních, dialogických přístupů, jakými jsou fotografií podporované rozhovory, respondenty pořizované fotografie (srv. např. Auken, Frisvoll & Stewart 2010; Beilinová 2005; Harper 1982, 2004; Spira 2012) nebo výzvy k produkci sdíleného vědění (Piault 2010).

Podrobnější rozvedení výše naznačeného dualismu v přístupu k fotografii překračuje rámec této studie,²³ zmiňuji je zde zejména z toho důvodu, že pro české sociálněvědní *fotografování* krajiny a venkova se mi zdá být příznačné spíše navazování na realistickou a pozitivistickou tradici²⁴ než experimentování s postrealistickými a postpozitivistickými přístupy. Příčinu můžeme nalézt v tom, že v rámci humanitní environmentalistiky se výrazně prolínají přírodní vědy se sociálními a humanitními, přičemž „přírodovědný“ přístup k fotografii zde získává převahu. Fotografie krajiny, venkovanů, architektury apod. mají sloužit jako dokument, katalogový záznam určitého typu či problému objeveného vědcem a fotografem, ilu-

poznání vyvolala potřebu popsat velké množství nových předmětů a fotografie se v tomto procesu ukázala jako nedocenitelný pomocník nejen díky rychlosti provedení a možnosti téměř neomezené reprodukovatelnosti, ale také svou přesností, mimořádnou rozlišovací schopností a standardním provedením“ (Anděl 2012: 125).

²² Význam každé fotografie je dán tím, co se nachází mimo její rám, mimo výřez zarámovaný objektivem kamery. Srv. např. koncept punctuálního čtení (Barthes 2005) a rozsáhlou diskusi o této kategorii (Batchen 2009).

²³ Výše jsem výrazně omezil i rozsáhlý literární kontext, který se k této diskusi vztahuje. Včítet řady zásadních odkazů je možno najít v některých mých textech, kde jsem se této diskusi věnoval např. v souvislosti s fotožurnalismem (Šimůnek 2011) nebo vizuální antropologií (Šimůnek 2012).

²⁴ Pro další takového využití fotografie, map, schémat a nákrešů ve vztahu k venkovu a krajině srv. např. obsáhlé pojednání o krajinářské architektuře venkovských sídel (Mareček 2005) nebo vynikající fotografické mapování architektury českého chatářství (Zapletalová 2007). Stejným způsobem je přistupováno k fotografii i ve sborníku věnovaném českým vesnicím v rumunském Banátu, na kterém se editorsky podílel i Pavel Klvač (Klvač, Buček & Lacina 2011).

strace určitého procesu či fenoménu, jako důkazy o existenci vyfotografovaného. Klvačova pentalogie je v tomto smyslu jakýmsi atlasem či obrazovým albem hybridních aspektů soudobého venkova. Nutno však podotknout, že jako taková je dobrou ilustrací toho, že realistické přístupy k fotografii nejsou zdaleka odsouzeny k zániku, že stále mají své relevantní a přínosné postavení v každodenním životě i ve vědě,²⁵ že ne každé použití fotografie jakožto metody sběru dat a reprezentace poznání je nutné podrobovat (sebe)reflexivnímu a kritickému zpytování a zpochybňování. Ilustruje však rovněž fakt, že *postrealistické* přístupy k fotografii (kdy např. venkované fotografují své okolí a pořízené fotografie interpretují a zasazují do lokálního kontextu) teprve čekají na objevení ze strany českých sociologů (nejen) venkova a krajiny.

Výše uvedené zmiňují zcela bez hodnotícího podtextu pouze jako identifikaci převládajícího přístupu k fotografii v rámci českého sociálněvědního fotografování krajiny a jako letmé naznačení směru, kterým by se mohlo využití vizuálních metod v empirickém výzkumu krajiny a venkova vydat. Ostatně k tomu, aby realistický přístup nebyl *naivní* – jak se pokusím naznačit v následující části textu, kde zasazují Klvačovu pentalogii do kontextu vybraných debat v rámci vizuálních sociálních věd – stačí docela málo.

Mezi obrazem a textem, mezi vědou a ne-vědou

Vizuální sociální vědy se vyznačují zejména tím, že do procesu produkce vědeckého poznání výrazně zapojují technické obrazy,²⁶ a to zejména ve třech rovinách: jako (1) nástroj sběru dat; (2) v podobě předmětného zájmu; a (3) jakožto nástroj reprezentace vědeckého poznání.²⁷ Aniž bych zde zabíhal do detailního rozepisování různých způsobů, jakými je v těchto třech oblastech s technickými obrazy nakládáno,²⁸ při otevření kterékoli z knih Klvačovy pentalogie je zřejmé, že postavení fotografie je natolik výrazné, že nás ospravedlňuje označit celý projekt za vizuálně orientovaný.²⁹

²⁵ Realistický přístup je dominantní všude tam, kde má být fotografie dokumentem viděného: své uplatnění tak nachází v rámci disciplinárních aparátů (srv. např. Tagg 1988, 2009), policejní fotografie (Ball 2006), fotožurnalistiky (Carlson 2009) nebo např. v rodinné fotografii (Bourdieu, Boltanski & Castel 1990).

²⁶ Termín *technické obrazy* přebírám od Viléma Flussera (srv. zejména Flusser 1994), který jím označuje jednak obrazy vytvořené přístroji, technickými aparáty (zejména se jedná o fotografii a film, mohou sem ale patřit např. i grafy, mapy apod.), jednak obrazy, které jsou metakódy (zejména vědeckých) textů. Tento termín se mi zdá pro úvahy o vizuálních sociálních vědách vhodný, neboť nejlépe vystihuje roli obrazů a aparátů ve vědě.

²⁷ Pro obdobné typologie srv. např. Harper (1988: 55), Grady (2007: 63).

²⁸ Pro jedno z nejucelenějších představení různých podob práce s technickými obrazy v rámci vizuálních sociálních věd srv. Pauwelsovu vyčerpávající typologii (Pauwels 2010).

²⁹ Sám Klvač hovoří o „sociologicko-fotografické pentalogii“ (Katedra environmentálních studií b.d.v.: 19) a v sylabu kurzu *Sociologie venkova a krajiny* Klvač uvádí, že „(t)ěžiště kurzu spočívá v týmové analýze jevu za využití vizuálních metod výzkumu“ (Klvač b.d.v.).

Jestliže vizuální složka projektu je zjevná a nesporná, již méně si můžeme být jisti, kam vlastně fotografie a texty zařadit, a to z hlediska žánrového či oborového: jedná se o vědu, o projekt spíše dokumentaristický a nebo před sebou máme prostě jen soubor zajímavých anekdotických fotografií a jejich popisek? Souvislosti a odlišnosti mezi dokumentární fotografií a vizuální sociologií (a často i fotožurnalismem), respektive mezi vědou a ne-vědou, byly již mnohokrát v kontextu vizuálních sociálních věd diskutovány. Fotožurnalismus, dokumentární fotografie a sociologická fotografie mají mnoho společného: vycházejí ze stejné tradice chápání fotografie jakožto důkazu, zaměřují pozornost na velmi podobná témata, zpravidla se snaží angažovat v problémech, které zobrazují atd. (srv. např. Anděl 2012: 124-168, 329-375; Becker 1986; Harper 2012: 8-38). Ačkoli se v posledních letech objevují intenzivní snahy a záměrné prolínání vědy a nevědy zejména v rámci inovativních a kreativních přístupů v sociálních vědách (srv. např. Becker 2007; Knowles, Cole 2008; Sullivan 2009; Vannini 2012),³⁰ určité rozdíly mezi vědeckým a ne-vědeckým způsobem využití fotografií je přeci jenom možno identifikovat a myslím i stále záhodno zachovávat.

Nejznámější jsou v této souvislosti studie Howarda S. Beckera (1995) a Johna Wagnera (2004). Becker i Wagner odmítají uvažovat o inherentních a esenciálních vlastnostech fotografií, podle jejich názoru je fotografie sociologická, dokumentární nebo novinářská zejména v závislosti na kontextu jejího užívání, ve způsobech její legitimizace a v reakcích, které vyvolává u recipientů.³¹ Důležitý tak je zejména kontext, ve kterém jsou fotografie pořizovány, distribuovány a čteny. Podle Beckera jsou tak fotografie sociologické zejména tehdy, pokud přispívají k zodpovídání existujících či k formulaci nových sociologicky relevantních otázek a pokud jsou obklopeny sociologickým textem, který je významově ohraničuje a ukotvuje v sociologickém diskurzu. Wagner rovněž hovoří o nutnosti obklopit fotografie dalšími typy dat (statistiky, tabulky, grafy, mapy, schémata a komentáře těch, kteří jsou fotografováni atd.) a vysvětlit jejich užití explicitně formulovaným návrhem plánu výzkumu, výzkumnou metodou a teorií. S odkazem na tyto dva autory lze Klvačův projekt zařadit do kolony vizuální sociální vědy, a to s výrazným přesahem do oblasti veřejné vědy.³² K vědeckému charakteru pak přispívá zejména formulace výzkumného záměru, metodologické zarámování projektu, hledání odpovědí na

³⁰ Jak výstižně uvádí např. Phillip Vannini na „experimentálním“ webu *Routledge Innovative Ethnographies Series*, cílem inovativních přístupů „je zpochybňovat hranice mezi etnografií a dokumentární žurnalistikou, mezi akademickou studií a povídkou, mezi akademickým světem a divadlem“ (Vannini b.d.v.).

³¹ Kontextuální determinace významů a sociální funkce jakéhokoliv kulturního objektu je dnes již spíše široce přijímanou premisou než argumentem, který by bylo třeba obhajovat: v souvislosti s dokumentární fotografií srv. např. Price 2004: 69; v kontextu spíše obecných úvah o povaze fotografie srv. např. Tagg (1988: 63), Krausová (2004), Batchen (1999).

³² Více k veřejnému charakteru projektu viz níže.

otázky, které si klade sociologie venkova a krajiny a pevné svázání fotografií se sociologickým, jakkoli poněkud nekonvenčním, textem.

Zejména poslední bod, tedy úzké provázání fotografií a textu, je pak myslím stěžejní pro připsání vědeckého charakteru Klvačově pentalogii. Klvač na řadě míst³³ odkazuje na inspiraci Blažkovou (2004) metodou tzv. *kritické fotografie* či *kritického vidění*. Blažkův přístup k využití fotografie je samozřejmě velmi přínosný a v kontextu výše uvedených kritérií vědeckého využití fotografií relevantní, není však původní. Nezbytnost propojování fotografií s textem byla dávno rozpoznána a můžeme ji podpořit řadou dalších argumentů,³⁴ podstatným faktem však zůstává, že víra ve významnou autonomii fotografických obrazů (vyjadřovaná např. často opakovanou frází, že obrazy umí říct více než tisíc slov), byla jednoznačně zdiskreditována.³⁵

Kombinace fotografií a textu může mít různou formální podobu. Např. Blažek (2004) vkládá fotografie do textu, který jako by volně plyne kolem fotografií, avšak zároveň je přes číselné odkazy každý odstavec, každá část textu úzce svázána vždy s jednou konkrétní fotografií; obdobný, v rámci vizuálních sociálních věd nejrozšířenější, způsob kombinace obrazu a textu je typický např. pro vizuální sociologii Douglase Harpera (srv. např. Harper 1982, 2004; Harper, Faccioli 2009), pro sociologické sondy Johna Bergera a Jeana Mohra (1975) nebo např. Vaughna Sillse (2001), který komentuje fotografie úryvky z rozhovorů s těmi, kdož jsou fotografováni. Stejně metody, byť s větším důrazem na text a využitím fotografií spíše jako ilustrací volněji propojených s textem najdeme v publikaci o českých vesnicích v rumunském Banátu (srv. Klvač, Buček & Lacina 2011), podobným způsobem „komponuje“ své knihy např. Václav Cílek (2005).

³³ Srv. např. (Bačovský, Galčanová, Klvač, Košťál 2006: 3, 4). Jinde Klvač s odkazem na Blažka hovoří o jeho projektu jako o „cyklech komentovaných fotografií“ (Klvač 2006b: 7) a nebo jiným způsobem vyzdvihuje klady propojování fotografií a textu: „Výsledná publikace si nečiní ambice systematického vhledu do studované problematiky. Snad z pochopitelných důvodů je pouze tu více, tu méně citlivě zacílenou sondou. [...] Nicméně se domníváme, že spojením fotografií a textů získává naše publikace na výpovědní hodnotě a místy snad i cosi z venkovské poetiky a kouzla“ (Klvač 2007: 6).

³⁴ Známa je například Benjaminova řečnická otázka z 30. let 20. století, „(n)estane se popisek podstatnou součástí snímku?“ (Benjamin 2004: 19), stejně jako např. Barthesův slavný koncept *ukotvení významu* fotografií popiskem (Barthes 1988, 2004b). Dále např. Kracauer připomíná, že bez orálního popisu pamětníků se z vyfotografovaných předků v rodinném albu stávají pouze podivně vyhlížející jedinci: „Kdyby [...] chybělo ústní podání, z obrázku by se babička rekonstruovat nedala“ (Kracauer 1995: 101). Jaroslav Anděl v pojednání o vědecké fotografii prostě jen konstatuje, že „všechny [...] druhy vědecké fotografie jsou závislé na interpretaci zobrazení“ (Anděl 2012: 126) a Barthes v sémiologické rovině podotýká, že „(p)ředměty, obrazy, chování sice mohou označovat (a skutečně tomu tak je), ale nikdy ne autonomně; každý sémiologický systém se směšuje s řečí. [...] Význam je možný pouze jako pojmenovaný a svět označovaných se uskutečňuje pouze ve světě jazyka“ (Barthes 1997: 84).

³⁵ Opět se tyto textofobní úvahy objevují v souvislosti s diskusí o možnostech využití hypermédii pro účely reprezentace vědeckého poznání. Antitextuální rétorika je příznačná pro inovativní a kreativní přístupy, kde se čas od času objevují radikální vyjádření jako např. to následující od Kípa Jonese: „(t)ext by již nikdy neměl být naším stěžejním výstupem“ (Jones 2012).

Klvač v případě první knihy pentalogie zvolil poněkud čtenářsky a divácky „nepřátelský“ formát, kdy fotografie doplnil popisky identifikujícími měsíc, rok a místo stisku spouště, samotné komentáře pak zařadil do samostatné sekce v závěru knihy. Od této formy kombinace fotografií a textu vhodně upustil v dalších čtyřech knihách, kde se již setkáme s propojením fotografií a textu do jakýchsi dvoustránkových diptychů, kdy je fotografie na levé straně otevřené knihy doprovázena komentářem na straně pravé. Tento způsob kombinace obrazu a textu považují za čtenářsky nejpřístupnější³⁶ a jeho přínos je nasnadě. Např. ze samotné fotografie (Drnovice, 11/2005, 2006: 10) bychom asi jen těžko poznali, že v květináčích před domem jsou umělé jehličnany a zdaleka ne každý, kdo se na fotografii podívá, by dospěl k závěru, že současný venkov se unifikuje, že zde povoluje vazba mezi místními materiálními zdroji tradičně užívanými při stavbě domů atd. Obdobně z fotografie vesnického konzumu (Habrovany, 11/2005, 2006: 12) nelze bezprostředně dospět k úvaze o vytlačování malých místních obchůdků konkurencí hypermarketů, čímž je komplikován nejen přístup venkovanů ke zboží denní potřeby, nýbrž je ničeno i jedno z významných míst formování venkovské pospolitosti.

Rozdílný přístup k explicitnímu ukotvení významu fotografií (kon)textem je tak dobrým vodítkem pro žánrové vymezení fotografií. Např. rozdíl mezi dokumentární a sociologickou fotografií můžeme – mimo jiné díky společnému venkovskému tématu – dobře ilustrovat na srovnání Klvačova projektu a Blažkovy (2004) knihy se slavným souborem dokumentárních fotografií Jindřicha Štreita (1993). Zatímco Štreit spoléhá na sílu a výmluvnost svých fotografií (které popisuje pouze místem a rokem pořízení fotografie), Klvač s Blažkem fotografiím „věří“ mnohem méně a doplňují je o rozsáhlý text. Za Štreitovými snímky, i pokud alespoň trochu známe situaci socialistického venkova, si bez znalosti konkrétního kontextu můžeme domýšlet příběhy jen ve velmi vágních mezích interpretace. Podívejme se např. na Štreitovu fotografii (Mladějovice, 1983) „kouzelníka“, který s kloboukem na hlavě vytáhl králíka z králíkárny, drží jej za uši a šibalsky se usmívá. Z pravého okraje snímku na něj prstem pravé ruky ukazuje žena oblečená v pracovním plášti, která nadto v levé ruce drží badmintonovou raketu. Z pravé části snímku pak celou scénu pozoruje pes s čumákem přilepeným na pleťivo kotce. Jedná se o kouzelný až surreální výjev, ze kterého přímo srší různé varianty možných příběhů a interpretací, ze snímku se však nedozvíme, proč se celá scéna odehrála, kdo jsou její aktéři atd. Na Štreitovy fotografie se samozřejmě díváme z jiných důvodů (hledáme v nich dokonalé kompozice, zachycení rozhodujících okamžiků, možná výše diskutované malebno) než na ty Klvačovy a Blažkovy, jejichž snímky zdaleka nedosahují „fotografické“ kvality těch Štreitových. Odvažují se však tvrdit, že Klvačova

³⁶ Klvač zde ostatně (vědomě či nevědomě) kopíruje přesně styl, který na začátku 40. let zvolila Margaret Meadová s Gregory Batesonem v jedné z nejslavnějších knih vizuální antropologie *Balinese Character* (Bateson, Meadová 1942).

a Blažkova výpověď bude díky důkladnému významovému ukotvení snímku, zejména s narůstajícím časovým odstupem od momentu stisku spouště, zřetelnější a srozumitelnější, zatímco ta Štreitova bude tajemnější a anekdotičtější. Klvačovy fotografie jsou tak díky doprovodným komentářům srozumitelné a přístupné komunikoli, kdo umí číst a je uvyklý konvencím monookulární perspektivy. Jinak řečeno, Klvačův projekt splňuje požadavky na tzv. veřejnou sociologii či vědu, což je další rys, u kterého se níže zastavím.

Sociologická imaginace a veřejná věda

Vizuální sociologové a antropologové s oblibou obhajují využívání fotografií v sociálních vědách odkazem na Millsův (2002) koncept sociologické imaginace. Jestliže sociologická imaginace spočívá ve schopnosti pochopit souvislosti mezi individuální biografií a historií, mezi osobním a sociálním, partikulárním a obecným, pak je fotografie často považována za výrazného pomocníka právě pro rozvoj takovéto imaginace. Jak podotýkají např. Knowlesová a Sweetman:

Tim, že vizuální metody zachycují partikularitu sociálních procesů, ilustrují obecné prostřednictvím jedinečného a objasňují vztah mezi těmito dvěma rovinami, jsou obzvláště vhodné pro rozvíjení myšlení, které Mills označil [...] jako „sociologickou imaginaci“ (Knowles, Sweetman 2004: 7).

Není pochyb o tom, že spojení snímku např. konkrétní venkovské scenerie s komentářem, který nás přivádí k úvahám o důsledcích modernizace venkova, jeho proměn, hybridizace atd. je skutečně právě oním spojováním partikulárního a osobního s obecným a nadosobním.

Ačkoli je možné vztah technických obrazů a sociologické imaginace rozvíjet do řady dalších zajímavých souvislostí,³⁷ zmiňují jej zde zejména z toho důvodu, že toto spojení odkazuje k úzkému vztahu vizuální sociologie ke konceptu veřejné sociologie,³⁸ a to zejména v podobě, v jaké ji představil Michael Burawoy (2004, 2005).³⁹ Nemám zde dostatečný prostor pro podrobné představení Burawoyovy koncepce, natož pak pro shrnutí bohaté a ambivalentní diskuse, která se kolem ní

³⁷ Srv. např. zajímavé propojení Flussera a Millse do konceptu *sociologické technoinimaginace* u Tomáše Dvořáka (2009: 67-100).

³⁸ Vizuální sociální vědy měly vždy velmi blízko k ideálu veřejné vědy. Snaha používat obrazy pro účely reprezentace vědeckého poznání byla např. do určité míry motivována snahou opustit vědu založenou na nepřístupném odborném žargonu. O hloubce souvislosti mezi vizuální a veřejnou vědou vypovídá např. i téma letošní konference *International Visual Sociology Association*, která měla název *The Public Image* a jejímž ústředním tématem bylo hledání odpovědí na otázku, jak učinit sociální vědy nejen „vizuálnějším“, nýbrž i „viditelnějším“ a srozumitelnějším pro širokou veřejnost. Blíže o této konferenci srv. zprávu z konference, která vyjde pod mým jménem v letošním podzimním čísle *Teorie vědy*.

³⁹ Burawoy se ve výše odkazovaných textech odvolává explicitně na Millse a jeho koncepcí bývá často kritizována za „pouhé“ znovuoživení debaty, kterou v 50. a 60. letech rozpoutal právě Mills se svou kritikou velkých teorií a abstraktního empiricismu v sociologii.

rozvinula (srv. např. Clawson 2007; Jeffries 2009; Nichols 2007). Připomenu tedy jen Burawoyovo členění podob veřejné sociologie na *tradiční* a *organický* přístup.

Tradiční přístup se do značné míry překrývá s naší představou popularizace vědy, kdy vědec v přístupné formě a stylu vstupuje s vědecky podloženými argumenty do veřejné diskuse. *Organický* přístup pak spočívá ve snaze zapojit sociální aktéry do samotného výzkumného procesu a angažovat je ve smyslu určité sociální změny (často se jedná o participatorní a komunitní výzkumné projekty).⁴⁰ Klvačův fotograficko-sociologický projekt lze přitom zařadit pod obě výše uvedené podoby veřejné vědy. Jednotlivé díly pentalogie jsou prosty nepřístupného akademického žargonu, jsou srozumitelné a Klvač se jimi tradičním způsobem snaží vnést do veřejné diskuse různé aspekty problematiky modernizace venkova. Nemohu zde posoudit (a sám Klvač o tom nikde nepíše), jak jsou jeho knihy přijímány samotnými obyvateli Dražanské vrchoviny, i bez této znalosti je však možno přisoudit jeho projektu rovněž *organickou* povahu. Zrod pentalogie je totiž velmi úzce propojen s danou lokalitou a jejími obyvateli, a to zejména prostřednictvím občanského sdružení Drnka⁴¹, které se snaží o veřejně prospěšné aktivity v obci Drnovice a okolním regionu s důrazem na ožívování společenského a kulturního dění a ochranu přírody a krajiny. Pavel Klvač tak *organicky* propojuje svoji badatelskou činnost s angažovaným přístupem k lokalitě a komunitě, kterou zkoumá a ve které žije.⁴²

Výše naznačený veřejný charakter Klvačovy pentalogie se mi zdá být opět charakteristický pro české sociálněvědní myšlení o krajině a venkovech. Zmíněné Blažkovy *Venkovy* (2004) vznikly vlastně s obdobně angažovaným přístupem k problematice současného venkova (srv. Blažek 2004: 16, 168-176), cílkovy publikace (srv. např. Cílek 2005) mají povahu tradiční veřejné vědy, stejně jako např. kolektivní publikace o přírodě a krajině v okolí Svaté Heleny, jejíž sepsání „bylo vedeno snahou zaujmout široké spektrum čtenářů, nikoliv úzký okruh odborníků“ (Klvač, Buček, Lacina 2011: 6). Samotná Katedra humanitní environmentalistiky, na které Klvač působí, soustavně usiluje o propojení akademické sféry s veřejností – srv. např. popularizační publikace *Krajinou environmentálních studií* (Katedra environmentálních studií 2012).

Závěrečná poznámka k veřejnému charakteru se pak týká Klvačova pedagogického přístupu. Vzhledem k tomu, že on sám jej nikde nereflektuje, nehodlám mu zde dávat nálepky typu *autentická* nebo *inovativní pedagogika* (srv. např. Herrington &

⁴⁰ Pro podrobnější vymezení srv. zejména Burawoy (2005: 7-9).

⁴¹ Mímochodem Pavel Klvač je předsedou tohoto sdružení.

⁴² Pentalogie o venkovech Dražanské vrchoviny není v tomto smyslu ojedinělým Klvačovým projektem. Podobným způsobem dokázal propojit výzkum zaměřený na vztah obyvatel Drnovic k místnímu mokřadu s jeho revitalizací (Klvač 2003, 2009b). Do kategorie spíše tradiční veřejné vědy pak lze zařadit např. publikaci věnovanou pověstem z oblasti Dražanské vrchoviny (Klvač 2006c).

Herrington 2006), byť se domnívám, že by se na jeho pedagogické působení hodily. Jak bylo uvedeno již výše, fotografie ve všech pěti knihách pořídili studenti předmětu *Sociologie venkova a krajiny*, který vede Pavel Klvač na Katedře environmentálních studií na FSS MU v Brně. Takovéto zapojení studentů magisterského cyklu do badatelské činnosti je v českém akademickém prostředí málo obvyklé (zpravidla se na výzkumných aktivitách podílí až studenti doktorských studijních programů), zejména pokud je nedílnou součástí kurzu a na projektu se tak nutně podílí všichni studenti zapsaní do předmětu, nejenom ti s badatelskými ambicemi.⁴³

Závěrem aneb Na okraj k okrajovému

Klvačova pentalogie se podle mého názoru nachází na dvou okrajích českých sociálních věd: je vizuální a je veřejně angažovaná. Závěrem bych alespoň stručně, se záměrným opomenutím příkladů z doby před rokem 1989, zasadil toto okrajové do kontextu českých sociálních věd.

Využití vizuálních metod v českých sociálních vědách bylo a je sporadické, nicméně má vzrůstající tendenci. Kromě výše uvedených a odkazovaných případů můžeme z posledních let doplnit např. některé přehledové texty o vizuální sociologii (Sztompka 2007, Siostrzonek 2011) nebo vizuální antropologii (Petraň 2011), objevují se empiricky založené výzkumné studie jako např. ta v podání Olgy Šmídové Matoušové a Lucie Markvartové (2011), na Západočeské univerzitě v Plzni nedávno vzniklo *Studio vizuální antropologie* zaměřené na filmovou antropologii, jako zajímavý se mi jeví projekt aplikovaného antropologického výzkumu *Anthropictures*, který se alespoň podle některých realizovaných projektů prezentovaných na webu projektu (Anthropictures b.d.v.) zdá být příslibem pro vizuální a veřejně sociální vědy.

Problematika veřejné sociologie/vědy začíná být v českém akademickém prostředí reflektována, méně je však již veřejná věda praktikována. V několika textech o ní psal Petrušek (2002, 2011), který zejména v mladším z odkazovaných textů vyzdvihl angažované a esejistické psaní Jana Kellera, Jiřího Přibáně a Václava Bělohradského.⁴⁴ Mezi další reflexe lze zařadit zejména vynikající pojednání o postavení veřejné vědy v českém akademickém prostředí od Terezy Stöckelové (2012).

Podíváme-li se na některé přehledové statě mapující vývoj české sociologie po roce 1989 (např. Keller 2002; Musil 2002; Petrušek 2002), o alternativních či inova-

⁴³ Pentalogie není opět jediným Klvačovým projektem založeným na aktivní spolupráci se studenty. Např. publikace věnovaná českým vesnicím v rumunském Banátu je rovněž společným dílem studentů a pedagogů Katedry environmentálních studií Fakulty sociálních studií Masarykovy univerzity a Lesnické a dřevařské fakulty Mendelovy univerzity v Brně (srv. Klvač, Buček, Lacina 2011). Ostatně k tomuto přístupu se brněnská „environmentalistika“ hrdě hlásí (srv. Katedra environmentálních studií b.d.v: 1).

⁴⁴ Mimoходом Petrušek sepsal společně s Janem Balonem jednu z mála popularizačních knih v české sociologii (srv. Petrušek, Balon 2011).

ktivních přístupech zmiňovaných v této stati mnoho zmínek nenajdeme. Je pochopitelné a omluvitelné, že české sociální vědy v průběhu svého přechodu z doby „socialistického dřímání“ přehledly řadu okrajových tendencí, které se významně podílí na formování současné podoby sociálních věd ve světě. Klvačův projekt je podle mého názoru jedním ze signálů, že probouzení k alternativnímu a okrajovému, jak ostatně nedávno naznačil rovněž Gibas (2011), nastává i v českých sociálních vědách.

Literatura

- AGEE, J. / EVANS, W. (2006): *Let us now praise famous men*. London: Penguin Books
- ANDĚL, J. (2012): *Myšlení o fotografii I. Průvodce modernitou v antologii textů*. Praha: AMU
- ANTHROPICTURES (b.d.v.): Vize. Dostupné na adrese: <http://www.anthropictures.cz/vize/> [naposledy navštíveno 1.9.2013]
- van AUKEN, P.M. / FRISVOLL, S.J. / STEWART, S.I. (2010): Visualising community: Using participant-driven photo-elicitation for research and application. *Local Environment: The International Journal of Justice and Sustainability*, 15 (4): 373-388
- BAČOVSKÝ, F. / GALČANOVÁ, L. / KLVAČ, P. / KOŠTÁL, Z. (2006): Kulisy venkovského života – případová studie vesnic v mikroregionu Dražanská vrchovina. In: *Venkovská krajina – sborník příspěvků*. Brno: ZO ČSOP Veronica. Str. 3–6
- BALL, M. (2005): Working with images in daily life and police practice: An assessment of documentary tradition. *Qualitative Research*, 5 (4): 499–521
- BALON, J. (2007): *Sociologická teorie: Příběh krize a fragmentace – projekt obnovy a rekonstrukce*. Praha: SLON
- BARTHES, R. (1988): The photographic message. In: S. Sontagová, ed.: *A Barthes reader*. New York: The Noonday Press. Str. 194–210
- BARTHES, R. (1997): *Kritika a pravda*. Praha: Dauphin
- BARTHES, R. (2004a): *Mytologie*. Praha: Dokořán
- BARTHES, R. (2004b): Rétorika obrazu. In: O. Císař, ed.: *Co je to fotografie?* Praha: Hermann & synové. Str. 51–62
- BARTHES, R. (2005): *Světlá komora: Poznámka k fotografii*. Praha: Agite/Fra
- BATESON, G. / MEADOVÁ, M. (1942): *Balinese character: A photographic analysis*. New York: New York Academy of Sciences

- BATCHEN, G. (1999): *Burning with desire: The conception of photography*. Cambridge, London: The MIT Press.
- BATCHEN, G. (2004): *Forget me not: Photography & remembrance*. Amsterdam, New York: Van Gogh Museum, Princeton Architectural Press
- BATCHEN, G. (2009) ed.: *Photography degree zero: Reflections on Roland Barthes's Camera Lucida*. Cambridge: The MIT Press
- BECKER, H.S. (1986): Photography and sociology. In: H.S. Becker, ed.: *Doing things together: Selected papers*. Evanston: Northwestern University Press. Str. 223–271
- BECKER, H.S. (1995): Visual sociology, documentary photography, and photojournalism: It's (almost) all a matter of context. *Visual Studies*, 10 (1): 5–14
- BECKER, H.S. (2007): *Telling about society*. Chicago, London: The University of Chicago Press
- BEILINOVÁ, R. (2005): Photo-elicitation and the agricultural landscape: Seeing and telling about farming, community and place. *Visual Studies*, 20 (1): 56–68
- BENJAMIN, W. (2004): Malé dějiny fotografie. In: K. Císař, ed.: *Co je to fotografie?* Praha: Herrmann & synové. Str. 9–20
- BERGER, J. / MOHR, J. (1975): *A seventh man: A book of images and words about the experience of migrant workers in Europe*. Harmondsworth: Penguin Books
- BLAŽEK, B. (2004): *Venkovy: Anamnéza, diagnóza, terapie*. Brno: Vydavatelství ERA
- BOURDIEU, P. / BOLTANSKI, L. / CASTEL, R. (1990): *Photography. A middle-brow art*. Cambridge, Oxford: Polity Press
- BURAWOY, M. (2004): Public sociologies: Contradictions, dilemmas, and possibilities. *Social Forces*, 82 (4): 1603–1618
- BURAWOY, M. (2005): For public sociology. *American Sociological Review*, (70): 4–28
- CARLSON, M. (2009): The reality of fake image. News norms, photojournalistic craft, and Brian Walski's fabricated photograph. *Journalism Practice*, 3 (2): 125–139
- CÍLEK, V. (2005): *Krajiny vnitřní a vnější*. Praha: Dokořán
- CLAWSON, D. et al. (2007) eds.: *Public sociology. Fifteen eminent sociologists debate politics and the profession in the twenty-first century*. Berkeley: University of California Press
- DVOŘÁK, T. (2009): *Sběrné suroviny: Texty, obrazy a zvuky nedávné minulosti*. Praha: Filosofie
- EDWARDSOVÁ, E. (1992) ed.: *Photography and anthropology 1860–1920*. New Haven, CT: Yale University Press

- ELKINS, J. (2007) ed.: *Visual practices across the university*. München: Wilhelm Fink Verlag
- FLUSSER, V. (1994): *Za filozofii fotografie*. Praha: Hynek
- GEERTZ, C. (1988): *Works and lives. The anthropologist as author*. Stanford, CA: Stanford University Press
- GIBAS, P. (2009): Na tom našem hybridním venkově: Fotograficko-esejistická trilogie o venkovech Dražanské vrchoviny. *Biograf*, (51): 103–107
- GIBAS, P. (2011): Vizualita a ještě dál: K postupnému otevírání se české společenské vědy. *Biograf*, (55): 69–74
- GRADY, J. (2007): Visual Sociology. In: C. D. Bryant & D. L. Peck, eds.: *21st century sociology: A reference book*. Thousand Oaks, London, New Delhi: Sage. Str. 63–70
- HARPER, D. (1982): *Good company*. Chicago: University of Chicago Press
- HARPER, D. (1988): Visual sociology: Expanding sociological vision. *The American Sociologist*, 19 (1): 54–70
- HARPER, D. (2004): Wednesday-night bowling: Reflections on cultures of a rural working class. In: C. Knowles & P. Sweetman, eds.: *Picturing the social landscape: Visual methods and the sociological imagination*. London, New York: Routledge. Str. 93–114
- HARPER, D. / FACCIOLI, P. (2009): *The italian way: Food and social life*. Chicago, London: The University of Chicago Press
- HARPER, D. (2012): *Visual sociology*. London, New York: Routledge
- HERRINGTON, T. / HERRINGTON, J., eds. (2006): *Authentic learning environments in higher education*. Hershey, London, Melbourne, Singapore: Information Science Publishing
- HORTON, D. / WOHL, R. (1956): Mass communication and parasocial interaction: Observations on intimacy at a distance. *Psychiatry*, (19): 215–229
- JEFFIES, V., ed. (2009): *Handbook of public sociology*. Lanham: Rowman & Littlefield Publishers
- JONES, K. (2012): Short film as performative social science: The story behind princess Maergaret. In: P. Vannini, ed.: *Popularizing research: Engaging new genres, media, and audiences*. New York: Peter Lang Publishing. Str. 13–18
- KATEDRA ENVIRONMENTÁLNÍCH STUDIÍ (2012): *Krajinou environmentálních studií. Populárně-naučné texty vyučujících a studentů*. Brno: Masarykova univerzita. Dostupné na adrese: http://humenv.fss.muni.cz/wp-content/uploads/humenv_brozura.pdf [naposledy navštíveno 1.9.2013]

- KATEDRA ENVIRONMENTÁLNÍCH STUDIÍ (b.d.v.): Katedra environmentálních studií (informační brožura). Brno: Masarykova univerzita. Dostupné na adrese http://issuu.com/humenv/docs/humenv_krajinou2?e=6752815/1107442 [naposledy navštíveno 1.9.2013]
- KELLER, J. (2002): Deset témat pro českou sociologii. *Sociologický časopis*, 38 (1–2), 25–35
- KLVAČ, P. (2003): Bažina a mokřad – dvě tváře divočiny. *Biograf*, (30): 55 odst. Dostupné na adrese <http://www.biograf.org/clanky/clanek.php?clanek=v3003> [naposledy navštíveno 1.9.2013]
- KEMP, W. (2004): Obrazy rozpadu: Fotografie v tradici malebného. In: K. Císař, ed.: *Co je to fotografie?* Praha: Herrmann & synové. Str. 103–127
- KLVAČ, P. (2006a) ed.: *Člověk a les*. Brno: Masarykova univerzita
- KLVAČ, P. (2006b) ed.: *Kulisy venkovského života/ Scenes of rural life*. Drnovice: Občanské sdružení Drnka
- KLVAČ, P. (2006c): *Tak bývalo za stara: Pověsti, příběhy a pověrečná vyprávění z Drnovic. / So it used to be in times long gone: Legends, tales and stories of yore from Drnovice*. Drnovice: Občanské sdružení Drnka
- KLVAČ, P. (2007) ed.: *Na tom našem dvoře/ In our back yard*. Drnovice: Občanské sdružení Drnka
- KLVAČ, P. (2008): Strašáci vnější a vnitřní. *Biograf*, (45): 165–171
- KLVAČ, P. (2009a) ed.: *Člověk, krajina, krajinný ráz*. Brno: Masarykova univerzita
- KLVAČ, P. (2009b): Může být bažina krásná? In: P. Klvač, ed.: *Člověk, krajina, krajinný ráz*. Brno: Masarykova univerzita. Str. 53–60
- KLVAČ, P. (2009c): Na tom našem dvoře. AntropoWeb. Dostupné na adrese <http://antropologie.zcu.cz/na-tom-nasem-dvore> [naposledy navštíveno 1.9.2013]
- KLVAČ, P. (2010) ed.: *Pospolitosti nikdy dosti/ Closeness never too close*. Drnovice: Občanské sdružení Drnka
- KLVAČ, P. (2011) ed.: *Lidé na venkově/ Rural dwellers*. Drnovice: Občanské sdružení Drnka
- KLVAČ, P. (2012) ed.: *Krajina za humny/ Backyard landscapes*. Drnovice: Občanské sdružení Drnka
- KLVAČ, P. (b.d.v.): Sociologie venkova a krajiny [syllabus kurzu]. Dostupné na adrese <https://is.muni.cz/predmet/fss/podzim2013/HEN555> [naposledy navštíveno 1.9.2013]

- KLVAČ, P. / BUČEK, A. / LACINA, J., eds. (2011): *Příroda a krajina v okolí Svaté Heleny*. Drnovice: Občanské sdružení Drnka
- KNOWLES, C. / SWEETMAN, P. (2004): Introduction. In: C. Knowles & P. Sweetman, eds.: *Picturing the social landscape: Visual methods and the sociological imagination*. London, New York: Routledge. Str. 1–17
- KNOWLES, G. J. / COLE, A.L., eds. (2008): *Handbook of the arts in qualitative research: Perspectives, methodologies, examples, and issues*. Thousand Oaks: Sage
- KRAUSSOVÁ, R. (2004): Diskursivní prostory fotografie. In: K. Císař, ed.: *Co je to fotografie?* Praha: Herrmann & synové. Str. 151–170
- KRACAUER, S. (1995): Fotografie. *Illuminace*, 7 (2): 101–110
- MALINOWSKI, B. (2005): *Argonauts of the Western Pacific. An account of native enterprise and adventure in the archipelagoes of Melanesian New Guinea*. London: Routledge
- MAREČEK, J. (2005): *Krajinařská architektura venkovských sídel*. Praha: Česká zemědělská univerzita
- MILLS, CH.W. (2002): *Sociologická imaginace*. Praha: SLON
- NICHOLS, T. (2007) ed.: *Public sociology. The contemporary debate*. New Brunswick, London: Transaction Publishers
- MUSIL, J. (2002): Zamyšlení nad soudobou českou sociologií. *Sociologický časopis*, 38 (1–2): 12–24
- PAUWELS, L. (2010): Visual sociology reframed: An analytical synthesis and discussion of visual methods in social and cultural research. *Sociological Methods & Research*, 38 (4): 545–581
- PETŘAŇ, T. (2011): *Ecce homo: Esej o vizuální antropologii*. Pardubice: Univerzita Pardubice
- PETRUSEK, M. (2002): Poučení ze zcela nekrizového vývoje české sociologie let 1989–2001. *Sociologický časopis*, 38 (1–2): 7–15
- PETRUSEK, M. (2011): Návrat (sociologické) teorie do Čech? Východiska, stav a perspektivy. *Sociologický časopis*, 47 (5): 1017–1033
- PETRUSEK, M. / BALON, J. (2011): *Společnost naší doby: Populární sociologie (ne)populárních problémů*. Praha: Academia 2011
- PIAULT, M.C. (2010): Audiovizuální vyrovnání aneb za mimotextovou antropologií. In: D. Čeněk & T. Porybná, eds.: *Vizuální antropologie – kultura žitá a viděná*. Praha: Pavel Mervart. Str. 25–67
- PINKOVÁ, S. (2006): *The future of visual sociology: Engaging the sense*. London, New York: Routledge

- PRICE, D. (2004): Surveyors and surveyed: Photography out and about. In: L. Wells, ed.: *Photography: A critical introduction*. London, New York: Routledge. Str. 65-112
- REED, I.A. (2010): Epistemology contextualized: Social-scientific knowledge in a postpositivist era. *Sociological Theory*, 28 (1): 20-39
- RUSKIN, J. (1906): *Modern painters*. London: J.M. Dent and Co.
- SCHEUFLER, P. (2004): *František Krátký – český fotograf před 100 lety*. Praha: Baset
- SILLS, V. (2001): *One family*. Athens, London: The University of Georgia Press
- SIOSTRZONEK, J. (2011): *Fotografie a sociologie*. Opava: Slezská univerzita v Opavě
- SONTAGOVÁ, S. (2002): *O fotografii*. Praha, Litomyšl, Brno: Paseka, Barrister & Principal
- SPIRA, G.P. (2012): Focusing on community: Photovoice, local action, and global public engagement. In: P. Vannini, ed.: *Popularizing research: Engaging new genres, media, and audiences*. New York: Peter Lang Publishing. Str. 45-51
- STIBRAL, K. (2013): *O malebnu: Estetika přírody mezi zbradrou a divočinou*. Brno: Dokořán, Masarykova univerzita
- STÖCKELOVÁ, T. (2012): *Nebezpečné známosti: O vztahu sociálních věd a společnosti*. Praha: SOÚ AV, SLON
- SULLIVAN, G., ed. (2009): *Art practice as research: Inquiry in visual arts*. Thousand Oaks: Sage
- SZTOMPKA, P. (2007): *Vizuální sociologie: Fotografie jako výzkumná metoda*. Praha: SLON
- ŠIMŮNEK, M. (2011): Fotožurnalismus je mrtev, ať žije fotožurnalismus: Proč může digitalizace zvyšovat důvěryhodnost novinářské fotografie. *Mediální studia*, 5 (1): 36-58
- ŠIMŮNEK, M. (2012): O technických obrazech v sociálních vědách. *Teorie vědy*, 33 (4): 617-642
- ŠMÍD, R. (1999): Strašák v tísní aneb o životě „nonhumans“. *Biograf*, (20): 99-104
- ŠMÍD, R. (2009): Strašák jako autentický prvek v krajině. In: *Člověk, krajina, krajinný ráz*. Brno: Masarykova univerzita. Str. 78-85
- ŠMÍDOVÁ MATOUŠOVÁ, O. / MARKVARTOVÁ, L. (2011): Vizuální představy o české společnosti 1989-2009 v kolektivní paměti: Město a venkov v obrazech a v příbězích o obrazech. *Biograf*, (54): 5-35
- ŠTREIT, J. (1993): *Vesnice je svět*. Praha: Arcadia
- TAGG, J. (1988): *The burden of representation: Essays on photographs and histories*. London, Besingstoke: The MacMillan Press

- TAGG, J. (2009): *The disciplinary frame: Photographic truths and the capture of meaning*. Minneapolis, London: University of Minnesota Press
- TUCKEROVÁ, J. (2005): *Nature exposed: Photography as eyewitness in Victorian science*. Baltimore: The Johns Hopkins University Press
- TURNER, G. (2004): *Understanding celebrity*. London, Thousand Oaks, New Delhi: Sage
- VANNINI, P. (2012) ed.: *Popularizing research: Engaging new genres, media, and audiences*. New York: Peter Lang Publishing
- VANNINI, P. (b.d.v.): Routledge innovative ethnographies series, About. Dostupné na adrese <http://www.innovativeethnographies.net/about> [naposledy navštíveno 1.9.2013].
- WAGNER, J. (2004): Constructing credible images: Documentary studies, social research and visual studies. *American Behavioral Scientist*, 47 (12): 1477-1506
- ZAPLETALOVÁ, V. (2007): *Chatařství/ Summerhouses: Architektura lidských snů a možností*. Brno: ERA

Michal Šimůnek (1976) vystudoval na FSS MU Brno obor mediální studia a v roce 2011 obhájil disertační práci věnovanou postavení technických obrazů v sociálních vědách. Od roku 2004 působí na katedře společenských věd PF JU, kde vyučuje sociologii, antropologii a předměty z oblasti mediální výchovy. Dlouhodobě zaměřuje svoji pozornost na vizuální sociální vědy, v posledních letech se pak věnuje epistemologickým a metodologickým důsledkům digitálního obratu v sociálních vědách, zejména pak možnostem využití digitálních metod a technologických a softwarových nástrojů v empirickém sociologickém výzkumu a při výuce sociologie.
E-mail: simunek@pf.jcu.cz