

Sex appeal neorganického aneb jak malíř moderního života k postmoderní auře přišel

TOMÁŠ DVOŘÁK*
Filozofický ústav AV ČR, Praha

The Sex Appeal of the Non-organic – How the Painter of Modern Life Acquired a Postmodern Aura

Abstract: The article deals with the reasons behind the contemporary appeal of the figure of Walter Benjamin. It traces the history of the reception and interpretation of the body of his work and points out that interpreting his work today cannot be done without taking into account traditional interpretations. Benjamin's notion of aura is discussed throughout the article and is conceived as a tool for defining our relationship to the – broadly accepted, yet still elusive – author. Benjamin's conception of the transformation of artwork and human experience is put in the wider context of the early theories of modernity and some of its shortcomings are pointed out. An explanation is provided of his method – especially those aspects relevant to sociological and cultural theory – with an emphasis on the study of the materiality of artefacts.

Sociologický časopis/Czech Sociological Review, 2004, Vol. 40, No. 1–2: 141–155

Jednou z nejznámějších kategorií myšlení Waltera Benjamina je „aura“ – „jedinečné zjevení dálky, i sebeblíží“, jak ji definuje v proslulé eseji „Umělecké dílo ve věku své technické reprodukovatelnosti“ [Benjamin 1979: 21]. Tento koncept, založený v ambivalentním vztahu vzdálenosti, lze využít při charakteristice samotného Benjaminova díla, přesněji: našeho vztahu k němu. Benjamin je blízko a přitom vzdálený; přivlastňovaný a přitom stále unikající. Dnes kolem jeho osoby zcela jistě cosi jako aura světélkuje, může se však stejně dobře jednat o lesk uměle vytvořené hvězdy, kultické figury.

Aura v Benjaminově pojetí není pouhým banálním efektem dálky. Interpretuje ji spíše dialekticky: jako aspekt vzdáleného, jež se přiblížilo (či se alespoň blízkým zdá být), zůstává však i nadále nedosažitelné. Může být však vyvolána i tím, že přílišné přiblížení znemožňuje přehled (dle Adornovy předpovědi povede v Benjaminově případě zesílení zájmu jen k zesílení jeho nepochopení). Těžko bychom našli dalšího autora, který je s takovou samozřejmostí citován v úvahách o modernitě, úpadku vnímání a zkušenosti, proměnách funkce a statutu uměleckého díla ve dva-

* Veškerou korespondenci zasílejte na adresu: Mgr. Tomáš Dvořák, Filozofický ústav AV ČR, Jilská 1, 110 00 Praha 1, e-mail: tomdvorak@flu.cas.cz

cátém století, fotografii, filmu, vztazích tradičních a nových médií – abychom jmenovali alespoň několik z jeho klíčových témat. Způsob tohoto odkazování se však stal ritualizovaným: Benjaminovy teze bývají reprodukovány poněkud mechanicky, méně již kriticky hodnoceny a rozvíjeny. Noah Isenberg [2001] považuje Benjamina za autora „výtečně citovatelného“ – kondenzovaný styl jeho aforismů, tezí a obrazů za obzvláště lákavý pro náš dnešní informační věk a jeho požadavek zkratkovitosti.

V doslovu k prvnímu českému výboru z Benjaminova díla si Jaroslav Střítecký stěžuje na způsob zacházení s odkazem tohoto myslitele: „...proměnil se pod rukama svých posmrtných apoletů v zásobárnu exkluzivních trosek, které sice svědčí o velké poloze bývalého celku, z nichž však každý bez rozpaků staví svůj vlastní dům.“ [Střítecký 1979: 410] Vskutku, Benjamin v současném diskursu nabývá mnoha různých podob a dostává se do řady rozmanitých souvislostí – teologických, filozofických, sociologických, estetických, politických. Tato „rozptýlenost“, zdůrazňování dílčího a neschopnost vykreslit onen „velképý celek“ má jistě své důvody v historii recepcce jeho díla i způsobech jeho interpretací, není však vyloučeno, že v mnohém vyplývá i z povahy díla samotného (vztah detailu a celku je jedním z Benjaminových ústředních motivů). Na problematičnost výkladu Benjamina, jehož nazývá „nenapodobitelným“, upozornil Pierre Missac, jeden z jeho nejoriginálnějších interpretů:

Mnoho různých prací o Benjaminovi sdílí jeden společný nedostatek. Nespočívá až tak ve špatném úhlu pohledu, jako spíše v neschopnosti nalézt správnou vzdálenost, z níž má být Benjaminovo dílo obhlédnuto. Ať už se postaví příliš blízko, či příliš daleko od toho, co chtějí prozkoumat, čelí kritici *vzdálenosti*: problému stále přítomnému v Benjaminových úvahách... Zatímco se jedni kritici snaží k Benjaminovu dílu přiblížit a riskují tak, že je metoda vcítění dovede k nápodobě či tautologii, jiní, kteří jsou bezpochyby vedeni stejnou snahou odhalit pravdu díla, umísťují mezi toto dílo a svůj vlastní pohled jisté nástroje, určené k usnadnění čtení – různé druhy zvětšovacích skel či různých zabarvených brýlí, díky nimž v díle převládne jistá tonalita. [Missac 1995: 15–16]

Podobné nebezpečí přílišné blízkosti vedoucí k pouhému napodobování či naopak přílišné vzdálenosti vedoucí k zasazení díla do nějaké ideologie či asimilace do nějaké disciplíny jistě platí pro interpretaci jakéhokoliv jiného autora; u Benjamina má však zvláštní váhu, neboť, jak již bylo řečeno, problém blízkosti/vzdálenosti prostupuje jeho vlastní dílo (jako téma i strukturní prvek).

Náš vlastní výklad zde bude veden spíše z jistého odstupů, a bude tudíž v mnohém reduktivní: nebude se snažit o odhalení „pravdy“ Benjaminova díla, nýbrž pokusí se pouze popsat ty jeho aspekty, jež ospravedlňují Benjaminův vstup na stránky *sociologického* časopisu věnovaného problematice studia *kultury*. Pokusí se též ukázat, proč je takovýto přístup legitimní – Benjamin je „exkluzivní zásobárnou trosek“¹ pře-

¹ Stříteckého charakteristiku zacházení s Benjaminovým odkazem bychom mohli srovnat se způsobem, jímž svůj vlastní osud odhaduje Benjaminův velký inspirátor Georg Simmel

devším díky tomu, že jeho dílo vlastně žádný celek nenabízí; je radikálně eklektické a své eklektičnosti (v tomto náleží Benjaminovi v dějinách filozofie jasný primát) využívá nikoli k vytvoření nějaké syntézy, nýbrž naopak k prohloubení jednotlivých heterogenních momentů. O této metodě se bude třeba ještě podrobněji zmínit. Prozatím poznamenejme, že naším cílem je zde projít několik málo pasáží benjamínovské architektury, poukázat na některé konstelace (osobnostní, konceptuální, historické), jejichž dalšími centry jsou vedle Benjaminova sociologická metoda, studium kultury a naše současnost.

(Postmoderní) teorie modernity

K současnému myšlení Benjamin vstřícně obrací svou tvář. Či přesněji: pohledu současného myšlení se jeví vstřícně. Jsou pro to přinejmenším tři důvody. První je spíše okrajový: době útoků na akademické kánony, institucionalizované formy vědění a velká vyprávění se líbí enigmatická, mimo akademii stojící a ve fragmentech uchovaná figura. O dramatické biografii ani nemluvě. Jak je dobře známo, Benjaminův habilitační spis *Původ německé truchlohry* [in: Benjamin 1979], jenž je jedinou jeho rozsáhlejší souvislou knihou, nebyl nikdy přijat a akademický neúspěch spolu s historickými okolnostmi přinutil autora k neustálému pohybu a outsiderství.

Druhý důvod je také v jistém smyslu nezamýšlený: „Můžeme předpokládat, mimo jiné, že Benjaminovo štěstí [co se týká nabytí jeho současné prestiže – TD] spočívá (alespoň v Severní Americe) v tom, že ...nebyl až do současné doby plně k dispozici v anglických překladech, a tudíž jako koherentní celek, nýbrž pouze v podobě dráždivých, vábivých až legendárních fragmentů“ [Jameson 1999: 268]. Je vskutku obtížné, obzvláště vzhledem k zavedeným interpretacím, zhodnotit, kdy je některý aspekt Benjaminova díla (kupříkladu ona fragmentárnost) dán vnějšími okolnostmi spíše než vnitřní povahou. Hodnocení jeho současné role je neoddělitelné od způsobu jeho recepce a prezentace v druhé polovině 20. století. Často se Benjaminovi přisuzuje snaha vytvořit dílo sestávající pouze z citací², ovšem stejně

a jenž je jak šitý na míru i našemu autorovi: „Můj odkaz bude připomínat peníze rozdělené mezi řadu dědiců. Každý svůj díl přetvoří k užítku podle své vlastní povahy.“ Benjamin by si nad podobným zacházením jistě nezoufal.

² Tímto dílem je tzv. *Das Passagen-Werk*, publikované „vcelku“ až v roce 1982, materialistická filozofie dějin 19. století, na jejíž přípravě Benjamin pracoval v letech 1927–40. Z projektu máme zachováno několik studií (zejména „Paříž, hlavní město devatenáctého století“, „Umělecké dílo ve věku své technické reprodukovatelnosti“, „O některých motivech u Baudelaira“ a „Dějinně filozofické teze“), jeho hrubý rozvrh a jakýsi stavební materiál v podobě poznámek a vybraných citací, jež ovšem nijak výrazně nepřekračují pozice vytyčené ve zmiňovaných esejích. Adorno byl tím, kdo se v roce 1950 o tomto projektu poprvé zmínil a přisoudil Benjaminovi záměr „zbavit se veškerého zjevného komentáře a nechat význam vyvstat výhradně z montáže materiálu, vyvolávající šok...“ [Adorno 1981: 239]. Adorno nechápal zcela přesně Benjaminovu nechuť vysvětlovat své montáže, dávat čtenáři návod k interpretaci. Benjaminova metoda by tudíž s největší pravděpodobností takto radikální nebyla, jakkoli se ve svých poznámkách vyjadřuje na

tak je třeba zdůraznit, že jeho „Pasáže“ zůstaly jednoduše nedokončené a byly vedeny touhou (sdílenou s Mallarméem) po vytvoření jedinečné knihy, pojímající v sobě všechny ostatní a obsahující svět jako celek. Jeho sklon ke kratším, příležitostným textovým formám (aforismu, dopisu, eseji, recenzi), zapříčiněný mj. nutností obživy mimo akademické kruhy, byl vskutku vyvažován úsilím o vytvoření velkolepého díla. Poněkud překvapující je, že přítomnost takové snahy, stejně jako předpokladu adamitského jazyka a koncepce základní či prapůvodní lidské zkušenosti nevyvolává u současných komentátorů obecně skeptických k velkým teoriím vůči Benjaminovi větší podezření. Humanistická doktrína celistvé zkušenosti u něj totiž zůstává uchována i ve zkoumáních její krize a úpadku:

Vskutku, ve velké symbolické trilogii, jež se počíná „Vypravěčem“, pokračuje esejí o Baudelaireových „motivech“ a vyúsťuje v „Umělecké dílo ve věku své technické reprodukovatelnosti“, Benjamin bezpochyby vytváří sociálně založenou koncepci jednoty zkušenosti, aby tak mohl kritizovat moderní fragmentarizaci zkušenosti a psychického života a navrhnout nějakou budoucí formu utopické transformace tohoto stavu... [Jameson 1999: 269]

Jistě oprávněné výtky vůči metafyzickému aspektu Benjaminova díla bude třeba dále prozkoumat ve světle problému vztahu fragmentu a celku. Prozatím však přistupme ke třetímu, nejzávažnějšímu důvodu Benjaminova současného věhlasu.

„Modernita“ a způsob jejího vymezení je jedním z klíčových problémových okruhů klasické sociologické tradice; její interpretace kladly téměř bezvýhradný důraz na proces *diferenciace* sociálních funkcí do autonomních sfér, jenž se přenesl i do současnějších interpretací tohoto fenoménu:

Nedávné znovuobjevení tématu modernity v „klasických“ textech sociologické teorie bohužel kladlo přehnaný důraz na sociologa, jenž byl v mnoha ohledech tím nejzarytějším antimodernistou, totiž na Maxe Webera. Ačkoli tento postoj Weberovi nezabránil ve vytvoření sociální teorie modernity, založené v procesu racionalizace a jeho důsledcích pro člověka ... jeho pojednání modernity nepostihuje dostatečně důležité změny ve zkušenosti, jež kapitalismus přivodil. Soustředění se na téma modernity ve Weberově díle znamenalo, že hledání významu tohoto tématu v textech jiných sociologů jeho generace, jako byli Ferdinand Tönnies, Emile Durkheim a Georg Simmel, se teprve započíná. [Frisby 1985: 2]

David Frisby se ve své studii zaměřuje na tři autory vycházející při vytváření teorie modernity z jiné perspektivy než Weber, totiž z perspektivy proměny vnímání a subjektivní zkušenosti i proměny světa fenoménů, jenž ji přivozuje – chaotič-

první pohled obdobně: „Toto dílo musí na nejvyšší míru rozvinout umění citace bez uvozovek“ [Benjamin 1999a: N1,10]. „Metoda tohoto projektu: literární montáž. Nemusím nic říkat. Pouze ukazovat. Nezcižím nic hodnotného, nepřivlastním si žádné duchaplné formulace. Útržky a odpadky však nebudu pouze inventarizovat, nýbrž dovolím jim jediným možným způsobem, aby se uplatnily samy: tím, že je použiji“ [Benjamin 1999: N1a,8].

kého a fragmentárního prostředí moderní metropole. Tyto „neurologické“ koncepce modernity, jak je označuje Ben Singer [1995], jsou však *teoriemi* pouze implicitními: nevycházejí z analýzy celku společnosti, její struktury a institucí, či z principiálního vymezení moderní společnosti vůči společnostem předmoderním či mimoevropským.

Oproti weberovské sociologii kapitalismu, pro niž modernizace znamená racionalizaci a magie je v kapitalistických společnostech nahrazena instrumentálním rozumem, představují autoři typu Benjaminů či Simmela právě důraz na odvrácenou stranu rozumu: iracionalita a ne-rozum jsou též konstitutivními prvky modernity.³ „Pochopíme-li Benjaminovu metodu správně, může nám technologie odhalit snový svět společnosti stejně jako její pragmatickou racionalizaci“ [Gunning 1991]. Postmoderní kritika rozumu zde má pochopitelně na co navazovat (či spíše: k čemu se hlásit), zejména díky Benjaminově důrazu na estetickou zkušenost při rekonstruování historie modernity.

Řada autorů [kupř. Habermas 1983] poukazuje na moment „odkouzlení“ přítomný u Benjaminů stejně jako u Webera. Benjamin se mu věnuje v souvislosti s moderní transformací uměleckého díla:

Technická reprodukovatelnost osvobozuje poprvé ve světové historii umělecké dílo z přizívání na rituálu. ...Namísto jeho rituální základny nastoupí základna konstituovaná jinou praxí: politikou [Benjamin 1979: 22].

Podle Habermase Benjamin tuto deritualizaci umění nijak blíže nevysvětluje; snaží se proto vysvětlení suplovat sám a vnímá tento proces jako součást mnohem mohutnějšího procesu moderní racionalizace. Je však možné, že Benjamin by se podobné interpretaci bránil – jeho postoj je přinejmenším ambivalentní. Předně je třeba poukázat na jistý problém v Benjaminově periodizaci vývoje uměleckého díla. Ztráta aury, způsobená změněným „výrobním postupem“, vyznačuje též proměnu ve způsobu recepce, totiž přechod od individuální kontemplace ke kolektivnímu vnímání díla. Pod kategorií auratického umění založeného v rituálu Benjamin shrnuje vlastně veškeré umění do nástupu fotografie a filmu a zcela tak opomíjí zdůraznit přechod od sakrálního umění středověku (jež ovšem bylo recipováno kolektivně!) k emancipovanému umění renesančnímu a porennesančnímu. Není snad jeho vztah k rituálu jiný?

³ Dodejme ovšem, že mnozí ze současných interpretů Maxe Webera zdůrazňují, že jeho analýza modernity a modernizace nelze v žádném případě redukovat na procesy racionalizace a sekularizace, jak bývá tradičně zvykem. Pro Webera je sice instrumentální rozum tím neefektivnějším způsobem dosažení nějakého známého cíle, opakovaně však poukazuje na to, že samy cíle jednání nemohou být odvozeny pouze rozumově. Dnešní přístupy k Weberovi zdůrazňující nietzscheovskou inspiraci, založení moderní racionality v religiózní iracionalitě či význam touhy pro etiku odpovědnosti poněkud problematizují výše vedený předěl mezi ním a jinými sociology modernity.

S hnutím l'art pour l'artismu a estétstvím k čemusi jako „resakralizaci“ (či „reritualizaci“) umění skutečně došlo. Mezi tímto návratem a původní sakrální funkcí umění však není žádná podobnost. Umění zde není prvkem církevního rituálu, jenž by mu dodával užité hodnoty. Naopak: umění vytváří rituál. Místo aby zaujímalo místo v sakrální sféře, nahrazuje umění náboženství. Resakralizace umění, k níž vedlo estétství, tudíž předpokládá naprostou emancipaci umění od sakrálního a nesmí být v žádném případě srovnávána se sakrální povahou středověkého umění [Bürger 1984: 28].

Aura, jíž je podle Benjamin nadáno dílo soustředěně kontemplované buržoazním individuem, se pak zdá být nikoli aspektem díla samotného, nýbrž spíše povahou umění jakožto instituce, způsobem distribuce a prezentace díla: rozdíl mezi aurou autenticity malířského díla a kultem reprodukovatelných hvězd se tímto poněkud stírá. „Masová rozkoš, masová konzumace a nekonečná reprodukce životního stylu funguje jako moderní forma religiózní iluze a zbožní fetišismus je přesně tím moderním náboženstvím mas, v němž nová sakrální aura obklopuje všední zboží“ [Turner 1994: 25]. Spíše než o odkouzlení či vytráčení aury by tedy bylo na místě hovořit o její (další) transformaci. Dále uvidíme, že Benjamin takovému chápání aury sám v jistém smyslu přitakává, neboť ani moderní dobu nebude chtít zbavit možnosti „profánního osvětlení“. Jedním z důvodů je silný teologický motiv procházející jeho dílem. Zatímco mnozí interpreti se snaží rozdělit Benjaminovy práce do dvou fází – teologické a marxistické, je jistě přesnější vnímat i jeho pozdější texty prizmatem judaismu (zejména kabalistického mysticismu): jako historický materialismus reinterpretovaný židovským mesianismem [viz Scholem 1981; Buci-Glucksmann 1994; Missac 1995]. Benjaminovo zhodnocení nových kulturních forem a typů zkušenosti tudíž není pouze marxistickou kritikou buržoazního uspořádání (jak by naznačoval kupříkladu přední historik frankfurtské školy Martin Jay [1973]), nýbrž je motivováno právě teologicky, zejména kategorií vykoupení. V tomto ohledu je také velmi problematické jeho zařazení k frankfurtské škole (stejně jako jeho recepce „novou levicí“): Scholem poukazuje na to, že vztah představitelů frankfurtské školy, stejně jako třeba Brechta, k Benjaminovi byl kvůli jeho lpění na teologických problémech poznamenán „permanentním studem“.

Protiklad posvátného a profánního, jenž spolu s dalšími dichotomiemi typu tradiční/moderní, organický/mechanický, společenství/společnost... tvořil standardní konceptuální repertoár klasických teoretiků modernity, tudíž není u Benjamin až tak jednoznačnou opozicí, jak by se na první pohled (vycházející zejména ze statí věnovaných umění) mohlo zdát. Je ovšem pravdou, že s ní operoval a že jeho analýza proměny tradiční zkušenosti spadala do mnohem širšího kontextu, v němž je modernita ve svých různých aspektech charakterizována ztrátou jednoty, rozpadem integrity a nástupem fragmentárnosti. Pro sociální myslitele typu Marxe, Tönniese, Durkheima, Simmela, Webera či Parsonse byly diferencující a racionalizační procesy moderní společnosti vždy vyvažovány hledáním nějakého integračního principu: popis krize stál bok po boku příslibu nějaké nové formy koherence (zde bychom nejspíš našli hlavní rozdíl mezi moderními a současnými teoretiky společ-

nosti). Nejinak tomu bylo u Benjamina. Jeho specifikum spočívá ve zhodnocení nových průmyslových technologií jakožto prostředku emancipace.

Vykoupení však přichází v jistém smyslu automaticky; jinde [Dvořák 2003] jsem se pokusil předvést, že Benjaminova koncepce média a publika je značně deterministická, tak jako u dalších představitelů neurologické analýzy modernity. Termín *Zerstreuung*, překládaný jako rozptýlení (jeho sémantické pole se rozléhá od vyrušení či odvedení pozornosti k rozptýlení ve smyslu zábavy), se objevuje v mnohých jejich analýzách moderní kultury: pro Simmela, Kracauera, Benjamina či Adorna bylo klíčovým heslem charakterizujícím moderní subjektivitu. Pochází z kantovské epistemologické tradice, v níž označovalo vnímání postrádající syntézu, soubor nesjednocených vjemů. Dědictvím této tradice je pak také příkré rozlišování mezi oběma způsoby vnímání, soustředěnou kontemplací a rozptýlením, v jejichž základě lze odhalit ještě jiné dichotomie: zejména protiklady odstupů a blízkosti a aktivity a pasivity (jenž bývá spíše implicitní).

Protiklad mezi soustředěným a rozptýleným divákem je tak protikladem mezi divákem aktivním a pasivním. Soustředěný divák se soustředí, rozptýlený je rozptylován.

Stačí srovnat filmové plátno s plátnem obrazu. Obraz vybízí ke kontemplaci; vnímatel se může oddávat proudu asociací. U filmového snímku nic podobného není možné. Sotva nám padne do oka, již zde není. Nemůžeme na něm utkvět [Benjamin 1979: 37].

Kracauer, jenž doktrínu rozptýlenosti rozpracoval, vidí stejně poměr filmového diváka nejen k samotnému dílu, ale vůbec k celé situaci projekce:

Design interiérů kin slouží jednomu jedinému cíli: připoutat divákovu pozornost k povrchnosti, aby neupadl do zmatku. Stimulující podněty pro jeho smysly přicházejí jeden po druhém tak rychle, že mezi nimi nenachází ani trochu místa na jakoukoli úvahu. Jako záchranný kruh působí paprsky bodových reflektorů a hudební doprovod a drží tak diváka nad vodou [Kracauer 1995: 326].

Situaci bychom mohli rozšířit ještě více – na moderní svět jako celek, utvářející šokem a agresivními stimuly své obyvatele. Nejen film, ale i jízda vlakem, elektrické světlo, telegraf a telefon, ulice velkoměst zaplněné anonymním davem, obchodní domy, pasáže a světové výstavy... obvyklá interpretace všech těchto fenoménů stojí na modelu jejich razantního působení na nebohé lidské bytosti, jež nejsou na nové prostředí adaptovány, jsou o krok pozadu za jeho vývojem, šokované, zaskočené, znásilňované, ještě nemoderní. Pro Baudelaira se „forma města mění rychleji než lidské srdce“; Simmelův „citlivý a nervní moderní člověk“ je neustále vystaven bombardování „prudkými podněty“; podle Kracauera „neustálý příliv možností a téměř nehmatatelných významů ... okouzluje či přímo vytváří flâneura“; Benjamin hovoří o „křehkém lidském těle uprostřed silového pole ničivých proudů a explozí“. Mohli bychom uvést desítky dalších příkladů, a můžeme též snadno pochopit, proč je téma

vzniku moderní zkušenosti tak přitažlivé pro současné (zejména poststrukturalistické a neomarxistické) myslitele: odmítnutí figury autonomního individua a důraz na různé diskursivní formace utvářející subjektivitu zde nacházejí svůj ideální výraz.⁴

Jednou z oblastí, kde dnes málokdo opomene na Benjaminovu odkázat, jsou úvahy o interaktivních médiích a participační kultuře. Je však nutné zdůraznit, že nadšené výkřiky nad interaktivitou jsou v mnohém pouze reakcí na mýtus pasivního diváka, na tradiční pojmání „masového“ recipienta jakožto konzumenta, jehož byl ovšem Benjamin spolutvůrcem. Benjaminovu publiku je sice přislíbeno vykoupení, avšak je to vykoupení, jež se mu „přihodí“: zůstává publikem pasivním, třebaže manipulovaným nějakým „pozitivnějším“ směrem.⁵ Velmi podobnou logikou se bude později vyznačovat kupříkladu transformace obyvatel McLuhanovy globální vesnice.

Sex appeal neorganického

Ve studii „Goethova Spříznění volbou“ si Benjamin pomáhá přirovnáním k vystižení způsobu, jímž je třeba k dílu přistupovat při jeho výkladu:

Předpokládejme, že známe člověka, krásného a přitažlivého, nicméně uzavřeného a střežícího své tajemství. Vynucovat je na něm by bylo zavrženíhodné. Je však zcela přípustné pátrat po tom, zda má sourozence a zda by snad jejich povaha v něčem nepřispěla k osvětlení toho, co se jeví na podivínovi záhadné. Přesně tak postupuje výklad uměleckého díla [Benjamin 1979: 166].

„Oklika“, či snad přesněji: sled oklik, je klíčovou Benjaminovou metodou. Nepřímé přiblížení se k předmětu totiž neslouží nějakému odhalení jeho podstaty, jež by se snad přímému pohledu skrývala, nýbrž zůstává stále jen přibližováním: konstantním přerušováním čtenářova myšlení dychtícího po závěru a rozuzlení. Benjamin má čtenáře stále na mysli – způsob prezentace, představení věci je pro něj klíčovým problémem. Nikoli však v tom smyslu, že by se snažil čtenáře autoritativně vést, právě naopak, snaží se jej přimět k přemýšlení, jeho metoda je propedeu-

⁴ „Pojetí diváka jsou neoddělitelná od teorií lidského subjektu. Jinak řečeno, ač nejsou zcela identické, proměňují se koncepce diváctví spolu s vývojem a proměnami pojetí subjektivity... Poststrukturalismus ... předpokládá decentrovaný, nekoherentní, z vnějšku utvářený spíše než z vnitřku vycházející subjekt“ [Pribram 1999: 146].

⁵ Je zde opět třeba poukázat na silnou teologickou motivaci. Benjamin byl silně ovlivněn Franzem Rosenzweigem [1921]; téma spásy a vykoupení dostalo pro evropskou židovskou komunitu s nastupujícím národním socialismem v Německu silný význam. Ovšem i řada (nejen) marxistických sociálních teoretiků se v této době obrátila k otázce naděje a spásy (jmenujme za všechny alespoň Mannheima [1991]). Přihlédnutí k tomuto momentu utopického příslibu pak může pomoci vysvětlit údiv, jež nad Benjaminovým „Uměleckým dílem“ vyjadřují autoři typu Susan Buck-Morss [1989], kteří se nedokáží srovnat s datací eseje (1935–36) hovořící o demokratickém potenciálu nových médií v okamžiku, kdy jsou zneužívána nacistickou propagandou.

tická ve smyslu scholastického traktátu. Nejvýstižněji tuto formu esoterického filozofického eseje popisuje v „Kritickopoznávací předmluvě“ ke svému *Původu německé truchlohry*, již stojí za to uvést *in extenso*:

Souhrnem [metody traktátu] je poskytnout o věci představu. Metoda vede oklikou. Metodická stránka traktátu spočívá tedy v tom, představit věci oklikou. Prvním znakem traktátu je, že n sleduje myšlenku bez odboček a přerušování. Úvaha se vytrvale a vždy znovu navrácí k místu svého východiska, obšírně obkružuje věc samu. Toto ustavičně nové nabírání dechu je nejpřesnější formou kontemplace. Myšlení se soustředí k jedinému předmětu, avšak zastavuje se, aby stupňovitě rozbíjalo o jeho různých významech, a tím se mu dostává stále nových podnětů k dalšímu začínání, jakož i ospravedlnění pro tuto kmitavou rytmiku. Filozofické rozbíjení, podobné mozaice, která si i ve svém rozkouskování na rozmarné částičky podržuje majestátnost, nemusí se obávat o svůj vzlet. Obojí se ustavuje z jednotlivosti a disparátnosti; stěží by však mohlo mocněji poučovat o transcendentní váze, ať už svatého obrazu, nebo pravdy. Cena myšlenkových zlomků je o to větší, oč méně mohou být bezprostředně měřeny základní koncepcí, a na této ceně závisí skvělost podání stejnou měrou, jako závisí lesk mozaiky na kvalitě sklovin. Relace drobného zpracování k rozměrům obrazového nebo intelektuálního celku vyslovuje, nakolik se lze pravdivého obrazu zmocnit jen tehdy, pakliže je co nejpřesněji zasazen do věcných jednotlivostí [Benjamin 1979: 238].

Vztah mezi věcnými jednotlivostmi a pravdivým obrazem, mezi detailem a celkem není obvyklým vztahem mezi částí a celkem: celek, suma svých částí, není sumou detailů, z detailů nelze celek sestavit. Spíše než jako dílčí prvek celku existuje pro Benjamina detail na naprosto jiné rovině než celek. Přes tento přetržitý vztah mezi nimi se však nelze celku (pravdivostního obsahu díla) dobrat jinak nežli právě pohroužením se do jednotlivých detailů věcného obsahu díla. Tento pro Benjamina naprosto rozhodující vztah detailu a celku nás může upomenout na ikonologickou metodu Aby Warburga: jeho koncepce kulturněhistorického výzkumu „zdola“ může svým přesvědčením, že „milý Bůh tkví v detailu“, povrchnímu pohledu připomínat hegelianskou kulturní jednotu doby, radikálně se však od ní liší. Benjamin tento vztah blíže vymezuje ve zmiňované stati o Goethovi, když vysvětluje, v čem je jeho výklad kritikou a nikoli komentářem. „Kritika se pídí za pravdou uměleckého díla, komentář se zabývá jeho věcnou stránkou. Vztah obou přístupů dává základní zákon písemnictví, podle kterého je pravda díla tím významnější, čím neznatelněji je rozpuštěna v jeho věcném obsahu.“ Kritik se podobá paleografovi zkoumajícímu pergamen, na němž je vybledlý text překrytý tahy silnějšího písma, vztahujícího se k tomuto textu. „Jako musí paleograf začít své čtení od této druhé vrstvy, tak také kritik začíná komentářem“ [Benjamin 1979: 131]. Jakkoli je nutné tyto dvě roviny rozlišit, nemohou existovat samostatně (je mezi nimi vzdálenost, třeba by byly sebeblíže); pravda není myslitelná bez věcného (materiálního) obsahu detailů. Proto také nelze dospět k nějakému obecnému celku: soubor detailů není nikdy úplný a detaily jsou – tak jako kamínky mozaiky – vůči celku arbitrární.

Podobným způsobem se pravda vztahuje i k poznání jednotlivých disciplín: systematická uzavřenost jejich vědění si chybně nárokuje úplnost a nepřerušovanou

jednotu, zatímco by se měly snažit těžit pozitivní momenty z diskontinuit mezi sebou. Nejen že jsou jednotlivé disciplíny vzájemně v rozepři, každá z nich se též vyznačuje mnohostí vnitřních kontradikcí. Poukaz na nesouměřitelnost různých druhů poznání však u Benjamina neznamená relativismus: různé diskursy nejsou v rozepři s pojmem pravdy, neboť žádná pravda „o“ předmětu neexistuje. Pravda existuje pouze „v“ něm. Rozpor lze nalézt mezi různými úhly pohledu na předmět, nikoli však v úhlu pohledu předmětu samého. Setkání se s tímto „pohledem“ předmětu je pak podmínkou vyjevení jeho pravdy.

Náš pohled musí zasáhnout předmět tak, aby v něm probudil cosi, co se z něj vymrští vstříc naší intenci. Zatímco se reportér, zaujmovší postoj banálního filozofa a vědeckého experta, pouští do zdoluhavých popisů předmětu, na něž mří jeho pohled, důkladný pozorovatel zjistí, že k němu cosi z předmětu vyskočilo, vstoupilo do něj, ovládlo ho, a že cosi jiného – totiž, neintencionální pravda – nyní promlouvá z filozofa [Benjamin 1996: 404].

Jazyk této neintencionální pravdy je jazykem předmětu samotného; mezi jeho řečí a řečí vědce o předmětu leží zásadní zlom. Předmět, který takto „promluví“, který opětuje hledícímu jeho pohled, je pak předmětem auratickým:

[V] pohledu je přítomno vyčkávání, že bude navrácen pohledem, kterému se dává. Tam, kde se toto očekávání opětuje..., dostává se pohledu plně zkušenosti aury. ...Zkušenost aury spočívá tedy v přenášení jedné formy reakce, v lidské společnosti běžné, do vztahu neorganické nebo organické přírody a člověka [Benjamin 1979: 104–105].

Benjamin se, jak vidno, jasně vymezoval vůči fenomenologickým tendencím ve filozofii své doby, zejména konceptu intencionality. Namísto husserlovského „návratu k věcem samým“ navrhoval cosi jako „návrat věcí samých“ – věcí, které nám vracejí pohled, obracejí se k nám, promlouvají. Ovšemže prostřednictvím filozofa, či kritika, teoretika kultury, snad i sociologa kultury: dva texty z konce první poloviny 30. let (respektive dvě variace jednoho textu) – „Problémy sociologie jazyka“ [Benjamin 2002: 68–93] a „O mimetické schopnosti“ [Benjamin 1999b: 720–722], věnované problému jazyka, naznačují snahu (nikoli zcela úspěšnou) zbavit se teologického břemene a přiblížit se konkrétnímu a partikulárnímu posunem od filozofie jazyka k jeho sociologii [srv. Missac 1995: 54–55].

Jistou inspirací k tomuto kroku mohl být jeden z mála sociologů, jehož Benjamin cituje, totiž Georg Simmel. Jak napovídá již název jeho proslulé studie *Filozofie peněz*, věci – často všední až marginální skutečnosti – mu byly filozofickými samy o sobě: nepotřeboval sofistický interpretací aparát, do nějž by je zasadil, nýbrž stačilo vyzdvihnout význam a smysl ukrytý přímo v nich. Každodenní předměty lze „číst“, interpretovat a kritizovat stejně jako skutečné texty.⁶ Nelze ovšem tvrdit, že

⁶ Benjamin to vyjádří rovnicí: „Vnímání je čtením“, jak zní název jednoho z jeho raných fragmentů [Benjamin 1996: 92].

by takovýto přístup Benjamin převzal od Simmela v podobě jakéhosi programu; mnohem spíše mohli oba autoři (přidejme ještě jméno Kracauerovo do dnes již zavedené triády) převzít podobný přístup a styl vyjadřování za svůj nepřímo a nevědomky, díky participaci na kultuře (pro jejich dobu lze tohoto termínu použít) denního tisku. Anke Gleber [1999] sleduje způsob, jak byla moderna diagnostikována mimo akademické kruhy, tedy na novinových stránkách a v literárních dílech a zaznačuje naše autory neodlučitelně do tohoto prostředí. Všichni tři na něm aktivně participovali, již kvůli svým „outsiderským“ postavením.

Texty adresované široké veřejnosti si nevyžadují pouze odklon od akademické metody a stylu psaní, ale i změnu předmětu, jak ji výstižnou zkratkou popsal Kracauer:

Musíme se zbavit falešné představy, že velké události na nás mají ten nejrozhodnější vliv. Jsme mnohem hlouběji a soustavněji ovlivňováni drobnými katastrofami, jež utvářejí všední život [cit. in Levin 1995: 5].

Žánr fejetonu, který existoval od 19. století především jako platforma pro nejrozhodnější rozpravy nad literaturou, se po první světové válce transformoval na fórum analýzy aktuálního sociálního a kulturního života; podle Levina na sebe dokonce vzal „avantgardní funkci jakožto centrum programové snahy popsat moderní krizi“. Je tudíž žádoucí tento formát (Simmelovy *Momentbilder*, Benjaminovy *Denkbilder*) zhodnotit jako jeden z konstitutivních prvků nescientistické orientace (nejen) v sociologii, a stejně tak přiřadit fejetonistu k paradigmatickým „typům“ moderny – *flâneurovi*, sběrateli, fotografovi.

Sociální život věcí

Tento způsob analýzy každodennosti se v průběhu 20. století výrazně rozvinul (zejména ve Francii, kde je tendence akademiků promlouvat i za hranice svých institucí pravděpodobně nejsilnější – jmenujme alespoň *Mytologie* Rolanda Barthesa), vzhledem k výše řečenému lze však jen stěží Benjamin označit za jejich výlučného inspirátora.

Benjaminův hlas dnes zaznívá nejsilněji a nejinspirativněji tam, kde se střetávají otázky dějinnosti a aktuálnosti dějinného, subjektivity, materiálnosti, interpretace kultury a kritiky ideologie. Přesněji: nikoli v oblasti studia společnosti, ale především v oblasti studia materiální kultury a jejích dějin. Tedy všude tam, kde lze zkoumat pravdivostní obsahy nikoli abstraktní či specifické, nýbrž „pravdivostní obsahy, jež jsou prosycené materiálními obsahy“ [Benjamin 1999b: 547]. Jakkoli se Benjamin o vytvoření sociální teorie nepokouší (a pokud přece, jsou jeho závěry značně polemické a často trivializující), otevírá svým dílem cestu k její podnětné koncepci i k překonání řady svých vlastních problémů. Klíčem k ní je jeho pojetí zkušenosti a *mimésis*:

Pro Benjaminu není mimesis jen otázkou reprezentace. Mimetická zkušenost transformuje vztah subjektu a objektu. Pro zodpovědného filosofa, jímž Benjamin je, jsou teorie vztahu mezi subjekty a objekty zároveň teoriemi politiky, pokud v nich nacházíme modely způsobů, jimiž může subjekt jednat anebo měnit sociální a přirozený svět objektů. Benjaminova teorie mimesis spojuje úvahy o epistemologii, zkušenosti, jazyku a umění do teorie politického jednání [Beasley-Murray 2000: 73].

Jak bylo naznačeno výše, mnohé závěry Benjaminových analýz (koncepte vykoupení, rozptýleného vnímání, mizející aury...) by si zasloužily podstatného přehodnocení, nicméně jeho způsob tematizace zkušenosti zůstává vrcholně aktuálním. Zvláště dnes, po období 80. a 90. let, kdy se zkoumání artefaktů zaměřovalo téměř výhradně na jejich „kontextualizaci“: v reakci na tradiční zkoumání „vnitřních“ vlastností uměleckých děl či produktů kulturního průmyslu soustředily postmoderní přístupy svou pozornost naopak na síly „vnější“ – kulturu, dějiny, touhu, moc, jazyk... prostupující a utvářející jednotlivé objekty. Ty se z jejich analýz ovšem často téměř vytratily, nebyly než příkladem nějaké obecnější tendence, arbitrárním vláknem textu.

Toto vytráčení se je, jinými slovy, vytráčením se historické dimenze: podle Stephena Greenblatta [1989] se neomarxistické (jeho příkladem je Fredric Jameson) a poststrukturalistické (Jean-François Lyotard) přístupy vyznačují jakousi „bídou teorie“: neberou totiž vůbec v potaz historii; dějiny, jejich fakta a interpretace nejsou než ozdobou teoretického diskursu; konkrétní těla, texty a detaily tu jsou rozpuštěny v nějaké monologické ideologické struktuře.

Jednou z oblastí, v níž lze pozorovat jakýsi „návrat (materiality) předmětu“ (a která z Benjaminu čerpá nejen po stránce metodologické, nýbrž kryje se s ním i ve snaze rekonstruovat „prehistorii modernity“) představují nové přístupy ke studiu médií, jež zde shrnu se značnou mírou libovůle pod hlavičku „archeologie médií“⁷. Jejich společným jmenovatelem je snaha vnímat artefakty (nejen umělecká díla, nýbrž celou škálu vizuální kultury – a zejména tu stránku 19. století odkrytou právě Benjaminem) jako benjaminovské detaily komplexního textu:

Média nejsou pevnými a ustálenými předměty, nemají žádné přirozené hranice. Jsou vytvořenými komplexy zvyků, představ a postupů, zapuštěnými do složitých kulturních komunikačních kódů. Dějiny médií nejsou nikdy ničím méně ani více nežli dějinami jejich užití, která nás vždy od nich odvádějí k sociálním praktikám a konfliktům, jež osvětlují [Marvin 1988: 8].

Velmi podobný přístup zabývající se „sociálním životem věcí“ pak – třebaže na jiném materiálu – představuje průnik sociální historie, kulturní antropologie a ekonomie zabývající se způsobem, jímž v použití, transakcích a cirkulacích nabývají materiální předměty významu a hodnoty. Arjun Appadurai [1986] nezapomene ve

⁷ Viz kupř. [Schivelbusch 1977; Marvin 1988; Kittler 1990 1999; Crary 1990, 1999; Gunning 1991; Charney – Schwartz 1995; Schwartz 1996; Oettermann 1997].

své programové studii, jež se nechce zabývat pouze formami a funkcemi směny, nýbrž v první řadě samotnými směňovanými věcmi, zmínit Simmela ani Benjaminu. Podobně jako on se i Thomas [1991] věnuje kritice tradičního ukotvení identity předmětu v tom, k čemu byl vytvořen, a snaží se naopak popisovat, čím se sám v průběhu své existence stává.

Na těchto i dalších místech se začíná stále silněji prosazovat tendence, zcela zřetelně inspirovaná Benjaminem, ke zkoumání dlouho zanedbávané formy „vědění“. Nazývá ji taktilní recepcí, zvykem či rozptýleným vnímáním; snad přesněji než jako formu vědění ji lze označit jako formu interakce či vztahování se. Je oním mimetickým procesem utvářejícím rozhraní mezi subjektem a objektem, slučujícím taktilní a optické v subjektu, materiální a kulturní v objektu. Na některé z paradigmatických podob takového přístupu jsme již narazili, základ *flâneurova*, sběratelova či fotografova počínání vidí Benjamin ve snícím dítěti, jehož „metoda“ je naším nejcennějším Benjaminovým dědictvím:

Nepořádné dítě. Každý kámen, který najde, každá utržená květina a každý polapený motýl je mu už počátkem sbírky a všechno, co vůbec vlastní, pro něho tvoří jednu jedinou sbírku. Na něm tato vášně ukazují svou pravou tvář, přísný indiánský pohled, který v antikvářích, badatelích, knihomolech plane už jen zkaleně a manicky. Sotva takové dítě vstoupí do života, už je lovcem. Loví duchy, jejichž stopu větrí ve věcech; mezi duchy a věcmi mu uplývají léta, v nichž jeho zorné pole nezabírají lidé. Vede se mu jako ve snech: nezná nic stálého; domnívá se, že všechno se mu děje, potkává ho, přihází se mu [Benjamin 1998: 239].

Součástí Benjaminovy „vědecké“ metody je, že vyrůstá z vášně, z citového impulsu. Badatel je svým předmětem přitahován a okouzlen, touží s ním navázat komunikaci. „Na počátku byla má touha hovořit s mrtvými. Tato touha je známým, třebaže nepřiznávaným motivem literární vědy, motivem zorganizovaným, zprofesionalizovaným, pohrbeným pod těžkými nánosy byrokratického bontonu: profesori literatury jsou placeními, středostavovskými šamany“ [Greenblatt 1988: 1]. Greenblatt těmito slovy uvádí svou studii o Shakespearovi, v níž mj. rozvíjí jeden z předních pojmů nového historismu – *negotiation* (vyjednávání, transakce). Chce jím především zdůraznit, že jazyková či jakákoli jiná komunikace je nutně nespolehlivá, neprobíhá jako přenos či sdělování, nýbrž právě jako vyjednávání, neuzavřený proces vyznačující se jak střetem zájmů, tak snahou o uzavření kontraktu. Jakkoli Benjamin tento způsob vztahování tematizoval jinak, praktikoval jej dávno před novými historiky. A je to právě takové vyjednávání, k čemu nás neustále svým dílem vyzývá.

TOMÁŠ DVOŘÁK se věnuje teorii a dějinám médií. Je studentem doktorských programů teoretické sociologie FSV UK a teorie architektury VŠUP v Praze. Pracuje ve Filozofickém ústavu AV ČR a přednáší na Fakultě humanitních studií UK.

Literatura

- Adorno, Theodor W. 1981. „A Portrait of Walter Benjamin“ Pp. 221–241 in Adorno, T.: *Prisms*. Cambridge – London: The MIT Press.
- Arjun Appadurai (ed.) 1986. *The Social Life of Things: Commodities in a Cultural Perspective*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Beasley-Murray, Tim 2000. „Politika mimézis vo filozofii Waltera Benjamina“. Pp. 73–90 in *Mimézis a reprezentácia*, Bratislava: Sorosovo centrum súčasného umenia.
- Benjamin, Walter 1996. *Selected Writings: Vol. 1, 1913–1926*. Cambridge – London: The Belknap Press of Harvard University Press.
- Benjamin, Walter 1979. *Dílo a jeho zdroj*. Praha: Odeon.
- Benjamin, Walter 1998. *Agésilas Santander*. Praha: Herrmann & synové.
- Benjamin, Walter 1999a. *The Arcades Project*. Cambridge – London: The Belknap Press of Harvard University Press.
- Benjamin, Walter 1999b. *Selected Writings: Vol. 2, 1927–1934*. Cambridge – London: The Belknap Press of Harvard University Press.
- Benjamin, Walter 2002. *Selected Writings: Vol. 3, 1935–1938*. Cambridge – London: The Belknap Press of Harvard University Press.
- Buci-Glucksmann, Christine 1994. *Baroque Reason: The Aesthetics of Modernity*. London: Sage.
- Buck-Morss, Susan 1989. *The Dialectics of Seeing: Walter Benjamin and the Arcades Project*. Cambridge – London: The MIT Press.
- Bürger, Peter 1984. *Theory of the Avant-Garde*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Crary, Jonathan 1990. *Techniques of the Observer: On Vision and Modernity in the 19th Century*. Cambridge – London: The MIT Press.
- Crary, Jonathan 1999. *Suspensions of Perception: Attention, Spectacle, and Modern Culture*. Cambridge – London: The MIT Press.
- Dvořák, Tomáš 2003. „Rozptýlenost jako předpoklad soustředění: poznámky k Benjaminovu pojetí recepce“ *Illuminace*, 15 (4): 67–84.
- Frisby, David 1985. *Fragments of Modernity: Theories of Modernity in the Work of Simmel, Kracauer and Benjamin*. Cambridge: Polity Press.
- Gleber, Anke 1999. *The Art of Taking a Walk: Flanerie, Literature, and Film in Weimar Culture*. Princeton: Princeton University Press.
- Greenblatt, Stephen. 1988. *Shakespearean Negotiations*. Berkeley: University of California Press.
- Greenblatt, Stephen. 1989. „Towards a Poetics of Culture“. Pp. 1–14 in Veesser, H. Aram (ed.): *The New Historicism*. London: Routledge.
- Gunning, Tom 1991. „Heard over the Phone: The Lonely Villa and the de Lorde Tradition of the Terrors of Technology“. *Screen* 32 (Summer 1991), No. 2: 184–196 .
- Gunning, Tom 2001. „Film atrakcí: raný film, jeho diváci a avantgarda“. *Illuminace*, 13 (2): 51–57.
- Habermas, Jürgen 1983. „Walter Benjamin: Consciousness-Raising or Rescuing Critique“. Pp. 129–163 in *Philosophical-Political Profiles*. Cambridge – London: The MIT Press.
- Hutchings, Peter J. 2001. „Through a Fishwife’s Eye: Between Benjamin and Deleuze on the Timely Image“. Pp. 101–123 in Terry Smith (ed.): *Impossible Presence: Surface and Screen in the Photogenic Era*. Chicago: The University of Chicago Press.
- Charney, Leo – Vanessa R. Schwartz (eds.) 1995. *Cinema and the Invention of Modern Life*. Berkeley: University of California Press.
- Iserberg, Noah 2001. „The Work of Walter Benjamin in the Age of Information“. *New German Critique* 83 (Spring/Summer 2001): 119–150.

- Jameson, Fredric 1999. „The Theoretical Hesitation: Benjamin’s Sociological Predecessor“. *Critical Inquiry* 25 (Winter 1999): 267–288.
- Jay, Martin 1973. *The Dialectical Imagination: A History of the Frankfurt School and the Institute of Social Research, 1923–1950*. Berkeley: University of California Press.
- Kittler, Friedrich A. 1990. *Discourse Networks 1800/1900*. Stanford: Stanford University Press.
- Kittler, Friedrich A. 1999. *Gramophone, Film, Typewriter*. Stanford: Stanford University Press.
- Kracauer, Siegfried 1995. *The Mass Ornament. Weimar Essay*. Cambridge – London: Harvard University Press.
- Levin, Thomas Y. 1995. „Introduction“. Pp. 1–30 in Kracauer [1995].
- Mannheim, Karl 1991. *Ideology and Utopia: An Introduction to the Sociology of Knowledge*. London: Routledge.
- Marvin, Carolyn 1988. *When Old Technologies Were New: Thinking about Electric Communication in the Late 19th Century*. New York – Oxford: Oxford University Press.
- Missac, Pierre 1995. *Walter Benjamin’s Passages*. Cambridge – London: The MIT Press.
- Oettermann, Stephan 1997. *The Panorama: History of a Mass Medium*. New York: Zone Books.
- Pribram, E. Deidre 1999. „Spectatorship and Subjectivity“. Pp. 146–164 in Toby Miller, Robert Stam (eds.): *A Companion to Film Theory*. Malden, Mass. – Oxford: Blackwell Publishers Inc.
- Schivelbusch, Wolfgang 1977. *The Railway Journey: The Industrialization of Time and Space in the 19th Century*. Berkeley: University of California Press.
- Singer, Ben 1995. „Modernity, Hyperstimulus, and the Rise of Popular Sensationalism“. Pp. 72–99 in Leo Charney, Vanessa R. Schwartz: *Cinema and the Invention of Modern Life*. Berkeley: University of California Press.
- Schwartz, Hillel 1996. *The Culture of the Copy: Striking Likenesses, Unreasonable Facsimiles*. Cambridge – London: The MIT Press.
- Střítecký, Jaroslav 1979. „Prameny naděje“. Pp. 409–427 in Benjamin 1979.
- Thomas, Nicholas 1991. *Entangled Objects: Exchange, Material Culture, and Colonialism in the Pacific*. Cambridge – London: Harvard University Press.
- Turner, Bryan S. 1994. „Introduction“. Pp. 1–36 in Buci-Glucksmann 1994.

Publikace vydané
Sociologickým ústavem AV ČR
v roce 2003



Červinková, A., M. Linková (eds.): *Myšlení hranic: genderové pohledy na objektivitu, racionalitu a vědoucí subjekt*. Praha: Sociologický ústav AV ČR, 2003, 120 s.

Publikace je sborníkem textů vztahujících se k feministickým epistemologiím. Příspěvky se soustředí zejména na otázku konstrukce objektivitu a racionality vědeckého zkoumání a na postavení vědce v rámci produkce vědění z genderového pohledu.

Hamplová, D., S. Pikálková, J. Rychtaříková: *České ženy: vzdělání, partnerství, reprodukce a rodina*. Praha: Sociologický ústav AV ČR 2003, 101 s.

Tři texty obsažené v publikaci přináší analýzu demografického chování a vzdělání žen. Předmětem zájmu je vztah mezi nejvyšším dosaženým vzděláním, školní docházkou a vstupem do manželství či nesezdaného soužití, a také generační plodnost žen a specifická otázka třetího dítěte v rodině.

Hašková, H., A. Křížková, H. Maříková, R. Radimská: *Rovné příležitosti mužů a žen při sladování práce a rodiny?* Praha: Sociologický ústav AV ČR 2003, 150 s.

Studie je sociologickou analýzou, která mapuje podmínky mužů a žen pro harmonizaci rodinných a pracovních závazků v rámci současného nastavení sociální politiky a společenských očekávání.

Lux, M., P. Sunega, T. Kostecký, D. Čermák: *Standardy bydlení 2002/03. Finanční dostupnost a postoje občanů*. Praha: Sociologický ústav AV ČR 2003, 280 s.

Publikace obsahuje příspěvky věnující se prioritním problémovým okruhům z oblasti bydlení doplněné o kapitoly týkající se analýz efektivity a efektivnosti lokální i centrální bytové politiky v České republice.

Zich, F. (ed.): *Regionální identita obyvatel v pohraničí. Sborník příspěvků přednesených na konferenci „Evropská, národní, či regionální identita?“ konané dne 3. 10. 2003 v Praze*. Praha: Sociologický ústav AV ČR 2003, 262 s.

Ve dvou částech sborníku jsou obsaženy studie a diskusní příspěvky z konference ukazující zejména složitost zkoumané problematiky a upozorňující na významné souvislosti národních historických tradic s rozdíly v národní identitě a mentalitě Čechů, Němců a Poláků.

Objednávky přijímá a vyřizuje:

Tiskové a ediční oddělení, Sociologický ústav AV ČR, Jilská 1, Praha 1, 110 00,
tel.: +420 222 221 761, fax: +420 221 183 250, e-mail: prodej@soc.cas.cz,
<http://publikace.soc.cas.cz/>