

maximalizuje svůj užitek – v sobě skrývá hned dvě úskalí. Jednak je problematické obecně definovat užitek jinak než tautologií (užitek je užitek), jednak zkrátka není počítáno s možností, že člověk svůj užitek vždy nemaximalizuje.

Podobně ekonomie „provádí umrtvení světa“ a „odpojuje modely od reality“ třeba prostřednictvím latinské fráze „*ceteris paribus*“ („ostatní stejné“ – zjednodušení reality na proměny jen jediného parametru). Autor píše: „Protože v reálném světě *ceteris* není *paribus*, mají ekonomové mnoho prostoru pro fantazírování, aniž by jim v tom realita jakkoli kladla meze či stála v cestě. Středověk kypěl množstvím tancících andělů na špičce jehly, naši dobu ovládají marginální optimalizace. V tomto světle se však středověká diskuse o tom, kolik andělů se vejde na špičku jehly, zdá realističtější...“ (s. 205).“

Mezi výkladem o dobru a zlu Tomáš Sedláček průběžně upozorňuje na ekonomicky těžko uchopitelné fenomény, kdy se jedinci nechovají jako *homo oeconomicus*. V *Eposu o Gilgamešovi* je to přátelství, v židovství zas sobotní „ontologický odpočinek“, který neslouží k regeneraci pro další práci, ale k radosti z toho, co bylo vytvořeno. Jelikož matematizující ekonomické teorie nejsou schopny pojmut emocionálně motivované jednání, dostávají se ekonomové do pastí, v níž musejí volit mezi použitím či nepoužitím nefunkčního modelu a rezignací na vědecký přístup. „V ekonomii tak panuje dvojí potíž: v teorii musí ekonom ignorovat valnou většinu skutečného života; v praktickém ekonomickém životě pak musí ignorovat valnou většinu teorií. Ekonomie žije ve zvláštním stavu schizofrenie (s. 209).“

Sedláček postupně dochází k působivým závěrům. Ukazuje, že modely a teorie nebývají přijímány podle své užitečnosti, ale na základě jiných faktorů, z nichž nej-

silnějším je světonázor a sympatie konkrétního ekonomy či vědce. „Modely (...) nejsou akceptovány na základě souladu s realitou (...), ale na základě *souznění* s představou světa, jak v něj věříme nebo (častěji) chceme věřit. (...) V extrémním pojetí se i ekonomie stává náboženstvím (s. 219).“ Autor zde ordinuje ekonomům především pokoru před objektem jejich zájmu, což by mělo platit pro vědce bez výjimky. Sociologie mívá s ekonomii spory už proto, že spíš než racionálně kalkulující jedince vidí to, co se do ekonomických modelů nevejde. Obě vědy ale mají objekt zájmu stejný – společnost. A společnosti věnuje Tomáš Sedláček ta nejkrásnější slova celého textu: „Budeme věčně tápat v pokoře před živým mechanismem, který jsme nezkonstruovali – jako nechápající žáci, kteří před tímto kolosálním zázrakem stojí v úžasu a doufají, že se nezastaví, neboť stejně jako v legendě o pražském orloji jej nedokáže spravit nikdo jiný než mistr Hanuš, který jej stvořil (s. 210).“

V tomto smyslu je recenzovaná kniha Tomáše Sedláčka skutečně tím, co o ní na obálce píše ekonom Jan Švejnar – „osvěžujícím elixírem, který dodává inspiraci a vizi pro další bádání“.

Miroslav Paulíček

Susan Sontagová: *S bolesti druhých před očima*. Praha: Paseka, 2011, 113 stran.

Ústřední téma recenzované publikace *S bolesti druhých před očima* (poznamenejme zde, že text vychází z několika autorčiných přednášek), je dáno otázkou, jak lidé reagují na výjevy násilí v masových médiích, především na fotografiích v novinách a časopisech a samozřejmě také v televizi. Stylově dokonalý (odborný) esej, napsaný

často až emotivním a expresivním jazykem (a ve výborném překladu Petra Fantyše), je vedle autorčina celoživotního zájmu o problematiku fotografie motivován především jejím protiválečným postojem. V této souvislosti poznamenejme, že Sontagová mimo jiné prožila v Sarajevu na vlastní kůži několik měsíců srbsko-chorvatského válečného konfliktu. Další motivací pro autorku byla také proměna světa, vyvolaná silící agresivitou teroristického hnutí po 11. září 2001, která se projevuje v jisté naléhavosti tohoto eseje. V této poslední práci Susan Sontagové se tak až symbolickým způsobem propojují její dva hlavní celoživotní zájmy.

Svým způsobem zde Susan Sontagová opisuje oblouk, a vrací se tak zpět k tématu své slavné, analyticko-kritické a velmi vlivné práce *O fotografii* (Praha: Paseka, 2002). Evokuje některé otázky z doby vzniku této publikace (týkající se například „ekologie“ fotografie) a polemizuje se svými tehdejšími názory a odpověďmi. Ve své starší práci se ale orientovala především na fotografii jako takovou a zabývala se spíše společenskou problematikou fotografie ve světě stále více zahlceném vizuálními obrazy a obsahy – v této souvislosti si zde připomeňme její slavný výrok: „Dnes vše existuje proto, aby to skončilo na fotografii (ibid, s. 29).“ V publikaci *S bolestí druhých před očima* si naopak všímá především společenských důsledků (včetně těch nezamyšlených) tohoto zahlcení obrazy především v oblasti zobrazování násilí a krutosti. Specificky toho, jak přemíra fotografických obrazů otupuje a snižuje práh citlivosti lidského vnímání nejen estetického ale i obsahového vnímání fotografií. Poznamenejme v této souvislosti, že právě rozvoj technických možností fotografie (a později i televize) umožnil masové zprostředkování obrazů války a válečného utrpení veřejnosti.

Citové otupení (čili silný pokles onoho barthesovského „punctum“) jde ruku v ruce s otupením etickým. Najednou obrazy – obecněji i mediální sdělení – zprostředkovávající utrpení jiných přestávají být naléhavou zprávou o potřebě pomoci a stávají se tak jen dalším obrazem nekonečného filmového pásu kinematografie světa. Aby byl divák „probuzen“ ze své pohodlné lhostejnosti, musí být vizuálně šokován. Obrazy lidského utrpení a vůbec lidské krutosti se tak musejí stát ještě „krutějšími“ a překračovat hranice různých tabu, aby vůbec zaujaly. V této souvislosti Sontagová upozorňuje, že toto obdobně platí i o zobrazování sexu. Postupně se tak zvyšuje míra tolerantnosti k utrpení druhých – vždyť je to jen další obraz, jehož cílem je jen diváka zaujmout. Důležitější ale je, že v záplavě obrazů a mediálně zaostřeném pohledu specificky na potřebu zaujmout, šokovat a vymanit se tak z obdobné mediální produkce, se degraduje schopnost vnímat realitu lidského utrpení se všemi důsledky – podle některých radikálních tezí dokonce již současný člověk zcela ztratil kontakt s realitou a zobrazované (skutečné) násilí se tak pro něho stává pouhou obrazovou banalitou.

Dále Susan Sontagová ale poukazuje na to, že věc není zcela tak jednoduchá. Podivná dvojakost lidského vnímání prostřednictvím mediální reality – totiž že diváci sice médiím tak zcela nevěří, ale působí na ně a ovlivňují je daleko více, než jsou si ochotní připustit, má za následek, že právě tato nedůvěra k médiím (a nikoliv jen „ztráta kontaktu s realitou“) slouží jako zdůvodnění lenosti přemýšlet o skutečném světě za mediální realitou. Obrazy „bolesti druhých“ před vlastníma očima diváka lze tedy pohodlně odmítnout s poukazem na to, že jsou „jako všechno“ mediálně nadsazené či přímo účelově zmanipulované. Výmluva na mediální manipulaci se

tak stává jen snadným zdůvodněním nezájmu, aniž by se jedinec byl nucen zamyslet nad tím, jak je vlastně on sám citlivý k lidskému utrpení.

Ve skutečnosti jsou dnes „fotografické“ obrazy (stejně jako televizní, filmové – a také „internetové“ zobrazení) téměř nutnou podmínkou pro vznik alespoň jakéhosi zárodku soucitu a solidarity s oběťmi násilí – samozřejmě jiného, než by vznikl na „místě činu“. Nelze je tedy paušálně odmítat. Podle Sontagové ale existence těchto obrazů není podmínkou dostačující a rozhodně „vše co potřebujeme vědět, nám pochopitelně neřekne (s. 82)“. Obvyklá fráze, že „fotografie... budou mluvit samy za sebe (s. 19)“ vychází ze zažité konotace fotografie jako objektivně pravdivého média, jehož pravdivost je dána technickou, přírodními zákony danou objektivitou, potlačující (na rozdíl třeba od malířství) roli autora obrazu. Tato obecně rozšířená iluze je ale nebezpečným omylem a stává se tak (nejen podle Sontagové) zárodkem možných propagandistických manipulací, přímo využívajících obrazů utrpení a násilí. Žádná fotografie totiž sama o sobě není schopna zobrazené násilí vysvětlit, natož alespoň naznačit cestu (morální nebo „akční“), jak se s ním náležitě vyrovnat. Prostředkem k tomu se stává doprovodný text (který je minimálně nutný k ukotvení fotografie v prostoru a času).

Problém je v tom, že divák k tomuto textu vztahuje předpokládanou objektivitu a pravdivost fotografie a jeho morální zasažení hrůznými obrazy lze tak nasměrovat do žádoucího směru – a tedy k možnému propagandistickému využití. Sontagová to ukazuje na příkladu fotografií válečného utrpení v srbsko-chorvatské válce, kdy téměř totožné fotografie byly používány oběma znesvářenými stranami na podporu argumentace toho, jak „my dobrí“ trpíme zločiny „těch druhých“, což „nás“

(i. e. naši stranu) opravňuje k používání násilí proto, abychom těmto „excesům“ zabránili. Uvádí doslova: „Změňte popisek a smrt dětí (ale i cokoliv jiného – pozn. autora) můžete využívat znovu a znovu (s. 15)“. V této souvislosti se Sontagová v obecnější rovině zabývá otázkou rozdílného vnímání utrpení „našeho“ a utrpení „těch druhých“, která samozřejmě do kontextu propagandistického využívání takových obrazů zákonitě patří. I když Sontagová upozorňuje na propagandistický potenciál, vznikající vhodnou manipulací fotografií, tak ale na druhou stranu, možná trochu překvapivě, jistou manipulaci (i. e. částečnou inscenaci nebo i technickou úpravu) fotografií utrpení a násilí ve smyslu „povýšení účinku“ neodsuzuje. Koneckonců již první válečné a reportážní fotografie z 19. století podléhaly jisté manipulaci, protože musely být z technických důvodů často aranžovány. Některé takové fotografie (viz například slavný kanonický snímek Roberta Capy ze španělské občanské války) se totiž staly symboly, vypovídajícími o dané události lépe a obecněji než ryze autentické fotografie mimo jiné právě proto, že tyto, význam události nepřekreslující úpravy, zvýší „punctum“ fotografie.

V recenzované publikaci Sontagová, stejně v jako již zmiňovaném textu *O fotografii*, nedává žádný jednoznačný „návod“ jakým způsobem nahlížet, analyzovat či vyrovnávat se s takovými obrazy násilí a utrpení, a to ani v etické či morální rovině. Její analýzy nicméně poskytují solidní základ k takovým úvahám.

Esej Susan Sontagové je na straně jedné vynikajícím a podnětným příspěvkem ke studiu postavení a vnímání fotografie v současné turbulentní, globalizované a medializované společnosti vůbec. Otázky estetického, etického a politického vnímání a působení fotografie, které si autorka klade především v souvislosti s využíváním

fotografií utrpení a války, mají obecnější platnost, související především s proměnami společnosti následkem stále sílícího a neuniknutelného vlivu množících se vizuálních vjemů. Na straně druhé lze esej číst také jako důležitý příspěvek k sociologii moderní války.

Michal Kotík

Martha A. Pollak: *Cities at War in Early Modern Europe*. New York a Cambridge: Cambridge University Press, 2010, 370 stran.

Formování absolutistických států v Evropě nepochybně patří k významným tématům historické sociologie. Jedním ze zkoumaných vývojových procesů, které k němu přispěly, je – alespoň podle již několika generací převážně anglosaských vojenských historiků – také proces vojenské revoluce, spojovaný především se jmény Michaela Robertse, Geoffreye Parkera, Clifforda Rogerse nebo Jeremyho Blacka. Sinisa Maleševic jej v *Sociology of War and Violence* [2010] charakterizuje jako „celý zástup technologických, strategických a taktických změn“, významný faktor pro „institucionální počátky raného novověku“ [Maleševic 2010, zejm. s. 109–117]. Proces vojenské revoluce reflektuje také Michael Mann, který mu v *The Sources of Social Power* [1. díl, 1986] připisuje význačný „dlouhotrvající kumulativní efekt“, akcelerující a podmiňující centralizační tendence rané novověkých států na pozadí enormního kvantitativního růstu armád a průběžného kapitálově náročného technologického pokroku v oblasti vojenství, vyžadujícího „centralizovanou řádně fungující administrativu a správu kapitálu, schopnou soustředit zdroje daného území“. [Mann 1986, zejm. s. 453–458].

Tak Michael Roberts jako kauzální faktor, spouštějící vývojový proces vojenské revoluce, označil nástup palných zbraní na střelný prach a zásadní taktické změny v pozemním vojsku, koncipované zejména Mořicem Nasavským. Další generace autorů však v osobě Geoffreye Parkera, následně Robertsovu tezi výrazně revidovala a jako hlavní kauzální faktor označila vznik a celoevropské rozšíření zcela nového typu fortifikace, jmenovitě bastionových pevností, označované dobově podle země původu jako *trace italienne*. Ty vyžadovaly tolik zdrojů, technologie a času ke svému dobytí, že v oblastech, kde převažovaly, výrazně zhouply pomyslné kyvadlo poměru útoku a obrany a do značné míry proměnily válku na série obléhacích tažení.

Argumentace historiků, zabývajících se procesem vojenské revoluce, klade důraz na víceméně lineární proces rozšiřování *trace italienne* ve smyslu reflektované vojenské efektivity. Profesorka Martha A. Pollak ve své zásadní práci *Cities in War in Early Modern Europe*, vydané nakladatelstvím Cambridge University Press v minulém roce, nicméně přináší jiný pohled, zdůrazňující významnou roli vojenského urbanismu jako reprezentace centralizující a absolutizující se moci.

Martha A. Pollak působí jako profesorka dějin architektury na University of Illinois v Chicagu a mezi její význačné práce patří například studie o formování Turína jako hlavního města savojského vévodství: *Turin 1564–1680. Urban Design, Military culture and the Creation of the Absolutist Capital* [1991].

Uvedená publikace *Cities at War in Early Modern Europe* je obsáhlá, velmi vhodně i bohatě ilustrovaná práce, přehledně rozdělená do pěti kapitol. Zabývá se sice primárně vojenským urbanismem, ale názorně nabízí představu o tom, jak