

**TOMÁŠ DVOŘÁK**

**SBĚRNĚ SUROVINY**  
**TEXTY, OBRAZY A ZVUKY NEDÁVNĚ MINULOSTI**

FILOSOFIA

Kniha vznikla v rámci projektu  
Grantové agentury České republiky  
„Archeologie virtuální reality:  
co je nového na nových médiích?“  
403/06/P451

Odborní recenzenti:  
prof. PhDr. Miloslav Petrušek, CSc.  
Daniel Just, M.A., Ph.D.

© Tomáš Dvořák, 2009  
© FILOSOFIA - ΦΙΛΟΣΟΦΙΑ  
nakladatelství Filosofického ústavu AV ČR, 2009

ISBN 978-80-7007-304-9

## ■ **Obsah**

<b>Předmluva ...</b>	<b>11</b>
<b>1. Čtení, jež se zapisuje ...</b>	<b>27</b>
<b>2. Album, atlas, archiv ...</b>	<b>45</b>
<b>3. Sociologická technoimaginace ...</b>	<b>67</b>
<b>4. Dvojí logika protézy ...</b>	<b>101</b>
<b>5. Pýthagorův závoj ...</b>	<b>137</b>
<b>Bibliografie ...</b>	<b>159</b>
<b>Jmenný rejstřík ...</b>	<b>169</b>
<b>Summary ...</b>	<b>173</b>



Tato kniha vznikla v rámci postdoktorského projektu Grantové agentury České republiky nazvaného „Archeologie virtuální reality: co je nového na nových médiích?“. Projekt byl původně zaměřen na problematiku tzv. „nových médií“ a představ o kulturních a sociálních změnách s nimi spojených. Podtitul projektu byl přitom poněkud zavádějící: nešlo mi primárně o vymezování specifčnosti nových médií vůči médiím tradičním, nýbrž naopak o problematizaci technoracionalistické mentality, jež vyhlásování nových počátků často motivuje – jak v oblasti teoretické reflexe, tak i (pochopitelněji) v oblasti technologického vývoje a marketingu jeho produktů. Jinak řečeno, primární motivací projektu byla spíše otázka, co na nových médiích (tak úplně) nového není.

Při podrobnějším pohledu na charakteristiky nových médií totiž brzy zjistíme, že jsou prosceny stereotypy a klišé, jimiž byla mnohdy popisována i média několik století stará. „Jedním z nejběžnějších rysů mnoha technologických diskursů je nedostatek historického vědomí“;<sup>1</sup> konceptuální aparát obklopující média přejímá rétoriku pokroku a efektivity, jako by se vyvíjel ruku v ruce s aparáty technickými, a vše zastaralé odsouvá na smetiště či v lepším případě do muzeí („Historie je víceméně hromada smetí,“ praví Henry Ford). Ani v případě technologií samých není představa postupného zdokonalování a překonávání starého nikterak samozřejmá; kulturní, sociální, ideologické a psychologické vrstvy, jež jsou s nimi složitě propleteny, naproti tomu sledují docela jinou logiku. Jejich pohyb má výrazně větší setrvačnost a mnohdy vytváří houževnaté sedimenty, na něž máme tendenci s každým novým modelem, inovací a aktualizací stereotypně odkazovat. Postup je to však pochopitelný a v mnohém i oprávněný a nutný: něco nového dokážeme po-

<sup>1</sup> Huhtamo, E., „Od kybernetizace k interakci: příspěvek k archeologii interaktivity“ (1999), přel. T. Dvořák, *Teorie vědy* 26, 2004, č. 2, s. 5.

jmout jen prostřednictvím konceptuálních rámců a slovníků, které již máme k dispozici.

Samotný termín „nová média“ je vhodnou ilustrací. Spíše než aby byl nějak pozitivně vymezen, vyznačuje prostor, do něž spadá vše, co se zavedené nomenklatury vymyká. Je to pojem vágní a otevřený; jeho obsah, hodnota a hranice se mění v závislosti na kontextu a podmínkách, za jakých je používán. Existuje celá řada pokusů o jeho definici: některé se překrývají a doplňují, jiné spolu soupeří, další si zcela protirečí. Jen stěží bychom našli nějaký podstatný rys či princip, který by spojoval všechny fenomény tímto termínem označované. Mnohem spíše jsou spjaty rodinnou příbuzností, řadou překrývajících se podobností. V tomto smyslu jde o označení mnohem výrazněji performativní nežli deskriptivní, s nímž lze hrát mnoho různých strategických jazykových her.

Tou pro mne nejzajímavější je přepisování historie (médii). Performativita diskursu působí expanzivně; nezasahuje toliko aktuální fenomény a vize jejich budoucího vývoje, nýbrž ovlivňuje zpětně i čtení minulosti. Vlivem nové optiky (či spíše vlivem rozostření, zkreslení, metaforických a anamorfických posunů staré perspektivy, tedy manévrů více kutilských nežli inženýrských) dokážeme v historii zahlédnout jevy, jež zůstávaly skryté a neviditelné. Tak zatímco se první fáze teorií nových médií, spadající zhruba do devadesátých let 20. století, nesla v duchu vyhlášení radikálního zlomu mezi starými a novými médii (jejím nejvýraznějším symptomem bylo vyhlášení smrti knihy, filmu, fotografie...) a s nimi spojeného nového sociálního uspořádání,<sup>2</sup> v následujících desetiletích je pozor-

<sup>2</sup> U nás, a ve východní Evropě vůbec, bylo díky politickému vývoji toto spojení těsnější (tím i schematictější a utopičtější) než kdekoli jinde; transformační étos vnímal nová média jako jeden z významných nástrojů oddělení se od totalitního režimu s jeho ideologicky zatíženými prostředky masového sdělování.

nost akademiků historicky citlivější a hledá spíše vazby a jemnější transformační posuny mezi různými technologickými formami. Objevují se rozmanité „nové historie“, „prehistorie“, „archeologie“ a „genealogie“ nových médií, jež rekonceptualizují zavedená pojetí tradičních médií a jejich historií. Představy konce zavedených forem podněcují zpětný pohled na jejich počátky. Dominantním motivem tak již není problém, kupříkladu, smrti tištěné knihy a jejího nahrazení elektronickým hypertextem. Spíše je nyní i tradiční kodex a praktiky jeho psaní, čtení a sdílení vnímán jako textová forma, jež vlastně nikdy nebyla přísně lineárním, autonomním a stabilním útvarem. Tyto reinterpretace bývají mnohdy poznamenány tím či oním disciplinárním zázemím autorů a snahou o jeho zachování, rehabilitaci či znovuoživení.<sup>3</sup> „To, co je na nových médiích nové, spočívá v jejich specifických postupech remediace televize, filmu, fotografie a malířství. Předělávání jako remediace je zároveň jedinečným rysem digitálních světů a tím, co možnost takové jedinečnosti popírá.“<sup>4</sup>

Jakkoli jsou podobné přístupy uvažující o nových médiích z perspektivy určitého tradičního problému či disciplíny a jejich proměn nesporně produktivní, vykreslují vždy nutně jen jednu z mnoha možných verzí (dějin) nových médií. Pozna-

<sup>3</sup> Uvedme jako příklad polemiku dvou předních teoretiků nových médií, kteří jsou zároveň experty vyškolenými v různých oblastech vizuální kultury. Lev Manovich otevírá svůj výklad nových médií výmluvným tvrzením: „Mistrovské dílo avantgardy, *Muž s kinoaparátem*, dokončené ruským režisérem Dziguou Vertovem roku 1929, nám poslouží jako průvodce po jazyce nových médií.“ – Manovich, L., *The Language of New Media*, The MIT Press, Cambridge 2001, s. xiv. Geoffrey Batchen, historik a teoretik fotografie, reaguje na jeho výzvu přesazením kořenů nových médií z půdy avantgardního filmu do mnohem starší geologické vrstvy: situace zrodu fotografie. Srov. jeho „Zviditelnění elektriny“ (2004), přel. P. Vančát, *Teorie vědy* 28, 2006, č. 2, s. 131–155.

<sup>4</sup> Bolter, J. D., Grusin, R., „Imediace, hypermediace, remediace“ (2000), přel. T. Dvořák, *Teorie vědy* 27, 2005, č. 2, s. 35–36.



menány formalistickou naukou o specifičnosti, vnímají média v izolaci navzájem mezi sebou i vůči jejich širšímu sociálnímu a kulturnímu kontextu. Přitom jednou z nejcennějších lekcí nových médií je právě jejich vše prostupující charakter, jenž nás nutí i zpětně přehodnotit jednotlivé modalitty médií, jejich vzájemné vztahy a propletenost s tkanivem světa vůbec. Významnou roli v řadě nových historií médií, jež se tuto komplexitu rozhodly vzít vážně, sehrálo foucaultovské pojetí dispozitivu, jež nesměřuje k odhalování nových počátků, objevů a zakladatelů, nýbrž ukazuje pravidelnost diskursivní praxe. „Z hlediska vypovídání není objev méně pravidelný než text, který jej opakuje a rozšiřuje; pravidelnost není méně účinná, méně působivá a aktivní v banalitě než v neobvyklé formaci.“<sup>5</sup> Ba dokonce lze říci, že v druhém či třetím nálevu bývá tato pravidelnost ještě zřetelnější. V extrémní podobě vedlo zhodnocení nekanonických momentů tradice k rozšíření a prohloubení pole zájmu až k samotným hranicím evropské kultury, k objevení nového podzemního světa, jenž zůstával víceméně skryt pod povrchem novověké racionality:

Problematičnost moderního člověka můžeme postihnout jen nedokonale, vykládáme-li ji výlučně z horizontálních tenzí dneška. V dějinách existují také magnetické vrstvy. Kdo k nim pronikne, stojí před vertikálními, duchovně geologickými strukturami problematického. Ať už jsou navrženy na sebe, nebo se prostupují, v místě jejich dotyku, a zejména na jejich okrajích vřou a dýmají chemické, alchymické, esoterické procesy, procesy přechodu a krize, mezních situací zlomu a světodějných peripetií, jež oživuje právě „problematičnost“ a jež podstupuje duch nejen trpícího, ale přede-

<sup>5</sup> Foucault, M., *Archeologie věděni* (1969), přel. Č. Pelikán, Herrmann & synové, Praha 2002, s. 219.

vším poníženého člověka. Právě tento skrytý svět v „podzemí“ evropského ducha nás stále více přitahuje. Zdá se, že patří k úkolům naší generace vynést empiricko-kritickými prostředky tento „*mundus subterraneus*“ evropských duchovních dějin na denní světlo. Tento často vědomě zakrývaný svět je ostatně fascinující. Je bohatý na sluje, křivolaké chodby, fosilie, jeskynní svinky, slepé ryby, hypersenzitivní netopýry, seshora dolů rostoucí stalaktity a zdola nahoru se tyčící stalagmity. Ale není tu jen toto: v krápníkových jeskyních našich duchovních tradic, kde nás obklopují ledové temnoty, najdeme při troše štěstí na zelenomodrých skalních stěnách také znaky, bizarně stylizované „hieroglyfy“, vzkazy našich předků.<sup>6</sup>

Speleologické výpravy do těchto labyrintů<sup>7</sup> mají svůj nesporný půvab, zároveň však mnohdy trpí jistou ahistoričností, způsobenou již samotným zahuštěním zkoumaného terénu. Dotýkají a protínají se v něm nejen ty nejrozmanitější jevy a praktiky, nýbrž zájmem o ně se zároveň nutně vyvazujeme z útulných domácností autonomních disciplín. Je-li tu řeč stále ještě o „médiích“, pak již v tak širokém smyslu, jaký byl tomuto termínu kdysi přisouzen Marshalllem McLuhanem. Teleologický rámec jeho technologického vývoje však vzal za své – jakkoli sám McLuhan popisoval vytlačení literatury coby primárního nositele dominantních kulturních hodnot, sám se vyprávění velkého příběhu nevyvaroval. Namísto lineárních narácí, jež

<sup>6</sup> Hocke, G. R., *Svět jako labyrint / Manýrismus v literatuře* (1957/1959), přel. A. Pelánová, J. Pelán, J. Povejšil, J. Stromšík, Triáda - H&H, Praha 2001, s. 294–295.

<sup>7</sup> Mezi nejvýraznější patří Zielinski, S., *Archäologie der Medien: zur Tiefenzeit des technischen Hörens und Sehens*, Rowohlt Verlag, Reinbek 2002. Srov. též Kluitenberg, E. (ed.), *Book of Imaginary Media: Excavating the Dream of the Ultimate Communion Medium*, NAi Publishers, Rotterdam 2006.

spolu se specializací představovaly hlavní metodické a rétorické strategie zvládnání rozrůstajícího se celku vědění, objevují se dnes metody, jež mají mnohem blíže k filmové montáži, elektronickému hypertextu, hudebnímu remixu. Jejich společným motivem je průběžné vyhledávání, uspořádávání a recyklace prvků tradice; dekontextualizují její momenty a vsazují je do nových souvislostí; odklánějí a posouvají významy; vytvářejí sbírky, archivy a databáze, jejichž obsahy mohou být následně využity k dalším transformacím a přeskupením. Pokud bychom hledali předobraz těchto strategií a taktik, museli bychom ze slonovinových věží a akademických výšin, usilujících o syntetizující přehledy, sestoupit na rovinu mnohem přízemnější:

Představme si člověka, který má posbírat a roztrždit všechny odpady, jež město za celý den vyvrhlo, ztratilo a rozbilo. Chodí po skládkách jako po archivech prostopášnosti a vybírá jako lakomec svůj poklad, jenž se přeztvýkaný modlou průmyslu proměňuje v předměty užitku a rozkoše.<sup>8</sup>

Metody manipulace, pohybu a orientace v umělých světech dneška mají svůj předobraz v postavě baudelairovského hadráře, zhodnocené Walterem Benjaminem, který v mnoha ohledech působí jako svorník mezi 19. a 21. stoletím. Krom toho, že z něj učinil jednu ze svých paradigmatických figur modernity, prodloužil Benjamin Baudelairovu analogii mezi hadrářem a básníkem a přenesl její rysy i na metodu intelektuální: získal je historický materialista, explicitně pak Siegfried Kracauer, díky svému zájmu o okrajové, vnějškové, povrchní, pomíjivé a pomíjené a schopnosti vydestilovat ze svých pozorování každodennosti esenci nové zkušenosti i sociálního řádu:

<sup>8</sup> Baudelaire, Ch., „O vínu a hašiši jako prostředcích ke zmnožení osobnosti“ (1851), in: Týž, *Umělé ráje*, přel. P. Himmel, Garamond, Praha 2001, s. 166.

Zbavme se přece bludu, že jsou to – i když jen v převážné míře – veliké události, které určují člověka. Hlubějí a trvaleji jej ovlivňují maličké katastrofy, z nichž sestává všední den, a jistě je lidský osud převážně vázán takovými miniaturními událostmi.<sup>9</sup>

Rozdíl mezi velkým a malým, pozoruhodným a banálním, hodnotným a bezcenným není dán jednou provždy ani nijak samozřejmě. Je výsledkem kulturní klasifikace, systémového uspořádání, jež se historicky proměňuje. Co je odpadem pro jednu kulturu (či subkulturu), nemusí jím být pro jinou, a co bylo odpadem kdysi, nemusí jím být dnes. Kategorie odpadu, chápaná zde široce jako cokoli „nemístného“, cokoli, co nemá místo v hodnotovém systému společnosti a odpadá za jeho okraje, má zvláště silnou působnost v rigidních společenstvích (vezměme jako příklad tabu).<sup>10</sup> Čím je společnost komplexnější a nepřehlednější, tím do sféry legitimního prosakuje stále více a více jevů, bytostí, způsobů chování a myšlení. „Okrajovost se stává univerzální.“<sup>11</sup> V akademické sféře bývá poměrně často předmět zájmu legitimizován už jen tím, že byl tradičně mar-

<sup>9</sup> Kracauer, S., *Zaměstnanci z nejnovějšího Německa* (1930), Jednotný svaz soukromých zaměstnanců v Republice československé, Praha 1931, s. 51. Benjaminova charakteristika Kracauera coby hadráře se objevuje v recenzi právě na tento titul, viz jeho „Ein Aussenseiter macht sich bemerkbar“ (1930), in: Týž, *Gesammelte Schriften, Band III*, Suhrkamp, Frankfurt 1991, s. 219–225. K metafoře hadráře-historika srov. Wohlfarth, I., „Et Cetera? The Historian as Chiffonnier“, *New German Critique* 39, 1986, s. 143–168.

<sup>10</sup> Z perspektivy antropologie se odpadu, čemukoli „nečistému“, věnuje Mary Douglasová a definuje jej jako „matter out of place“ – viz Douglas, M., *Purity and Danger: An Analysis of Concept of Pollution and Taboo* (1966), Routledge, Londýn – New York 2002, s. 44. Z hlediska kulturní teorie pak srov. Thompson, M., *Rubbish Theory: The Creation and Destruction of Value*, Oxford University Press, Oxford 1979.

<sup>11</sup> Certeau, M. de, *The Practice of Everyday Life* (1974), přel. S. Rendall, University of California Press, Berkeley 1984, s. xvii.

ginalizován,<sup>12</sup> recyklace odpadu v umění má již i svou historii.<sup>13</sup> Od romantické fixace na rozpad, ruiny a fragmenty a prvních reflexí každodennosti ve velkoměstech 19. století se nahromadilo takové množství „odpadu“, že je nutné jej zvládat v docela jiném měřítku. Oblast nových médií je toho sama nejpádnějším důkazem; nejen díky tomu, že je říší balastu, sajrajtu a spamu *par excellence*, nýbrž primárně díky tomu, že samotná kategorie nových médií je jakousi odpadní jímkou, do níž spadá vše mimo tradiční kategorie nebo mezi nimi.

Funkce hadráře se v jejich kontextu rozšířila a diferencovala do mnoha podob, zahrnujících různé profesionalizované, institucionalizované a kolektivně koordinované metody materiální i morální purifikace a recyklace. Svůj epistemický potenciál si však udržuje, přestože je cestou k poznání vedenou oklikami. Umožňuje nám zmocnit se skutečnosti „odzadu, od konce, jakýmsi obráceným, podloudným způsobem“.<sup>14</sup>

Taková je alespoň metoda Tournierova Alexandra Surina, správce několika městských skládek, jež – jak jinak – zdědil. V „nejskrytějším a nejpříznačnějším obraze, to jest přímo ve své podstatě“<sup>15</sup> se mu jednotlivá města ukazují až díky nákladům navezeným několika kamiony, vyvrženým na jejich okrajích, patřičně promíchaných a zahnilých a sedimentovaných do hmoty o jisté barvě, zápachu a textuře. (Většina jazyků má pro odpad hromadná či látková *singularia tantum*, která jej charakterizují jednak jako mnohost heterogenních předmětů,

<sup>12</sup> Mezi nejbizarnější předměty dnešních kulturních historií a teorií se tak dostává pochopitelně i odpad sám, o němž dosud projevovala zájem lada archeologie. Viz Cohen, W. A., Johnson, R. (eds.), *Filth: Dirt, Disgust, and Modern Life*, University of Minnesota Press, Minneapolis – Londýn 2005.

<sup>13</sup> Vergine, L., *When Trash Becomes Art*, Skira, Milán 2007.

<sup>14</sup> Tournier, M., *Meteory* (1975), přel. V. Dvořáková, Melantrich, Praha 1998, s. 25.

<sup>15</sup> Tamt., s. 63.

jednak jako chaotickou směs složenou z prvků a částí, jež již nelze jednotlivě rozlišit.) Limbus civilizačních center je místem, kde se kompostu abstrakce daří nejlépe; není proto náhodou, když Surin na jedné ze svých skládek nalezne hromadu učených knih: „Vyrašily z toho inteligentního hnojiště, z toho čarodějnického kotle jako nutná flóra, jako houby, jsou jeho sublimací.“<sup>16</sup>

Estetika Alexandra Surina, vyparáděného frajera sajraju, který se po svém hájemství prochází ve výstřední, na míru šité garderobě a svou špičatou hůl používá už k docela jiným úlovkům, spočívá v procesu hromadění a kondenzace předmětů druhého řádu, v nestabilní a pomíjivé mase, jež dokáže vypovídat pouze díky své mohutnosti. Pokud jej nějaký jednotlivý předmět vůbec zajímá, pak nikoli originál, nýbrž jeho imitace, či ještě lépe imitace imitací a jejich nekonečné série. Pokud vůbec ještě něco sbírá, pak nikoli jedinečné předměty, nýbrž skládky jako takové.

Nesnažím se proces výroba-spotřeba-odpad zarazit, ale očekávám všechno právě od něho, protože nakonec se vylévá k mým nohám. Sajrajt není nicota, která předmět pohltí, ale místo, jež ho poté, co zdárně prošel tisíci zkouškami, uchovává. Spotřeba je selektivní proces, který odděluje nezničitelnou část výroby od části skutečně nové. Filtr spotřeby odstraní tekutinu z láhve, zubní pastu z tuby, dužinu z pomeranče, maso z kuřete. Zbudou tuhé a trvalé části výroby, prázdná láhev, zploštělá tuba, pomerančová slupka, kuřecí kosti, prvky dědictví, které naše civilizace odkáže budoucím archeologům. Můj úkol je zajistit těmto prvkům metodou řízené skládky věčný život v suchém a sterilním prostředí. Než je znovu pohřbím, vždycky nadšeně užasnu nad jejich

<sup>16</sup> Tamt., s. 69.

nekonečnou silou. Předměty hromadné výroby – kopie kopií kopií kopií atd.<sup>17</sup>

Zatímco tradičně bylo úkolem historie zajímat se o výjimečné a zvláštní („Historikové připomínali sběratele: ti i oni shromažďovali pouze vzácné a pozoruhodné předměty a ignorovali vše, co působilo banálně, všedně, normálně [...]. Historie byla idiografickou disciplínou, jež měla za předmět to, co se neopakuje“),<sup>18</sup> v prvních dekadách 20. století se počíná tento ideál problematizovat a na jeho místo nastupuje (třebaže pozvolně, primárně v dílech marginálních či jinak výstředních autorů) historie odpadu a estetika reprodukce. V jejich souvislosti bývají obvykle vyzdvihovány techniky koláže a montáže, neměli bychom však zapomínat, že nejsou pouhými formálními prostředky. Rozhýbávají hierarchii kultury a přesouvají její hranice: jejich zdánlivě jen vedlejším účinkem je inkluze „nizkého“ do „vysokého“, nejnápadněji ve sférách umění a vědy. Předpokladem těchto nových forem reprezentace je dosažení jistého momentu saturace kulturními artefakty, či dokonce přesycení skutečnosti texty, obrazy a zvuky. Hora trosek, jež se kupí před andělem dějin, mohutní a kyne.

Odpad představuje permanentní prosakování minulosti systému do jeho přítomnosti, marginální sféry se ukazují jako jeho možný zdroj, díky čemuž jsou „horizontální tenze dneška“ prolamovány vertikálními strukturami již v samotné přítomnosti:

<sup>17</sup> Tamt., s. 71.

<sup>18</sup> Pomian, K., „L'histoire des structures“, in: J. Le Goff, R. Chartier, J. Revel (eds.), *La nouvelle histoire*, Retz-CEPL, Paříž 1978, s. 115–116, cit. in: Moretti, F., *Graphs, Maps, Trees: Abstract Models for Literary History*, Verso, Londýn 2005, s. 3. Morettiho kniha, jež je jednou z nejskvělejších realizací estetiky sajrajtů, je založena na „distančním čtení“: jeho podstatou je zájem nikoli o konkrétní, individuální díla, nýbrž o masu dat a jejich uspořádání prostřednictvím tří abstraktních modelů: grafů převzatých z kvantitativní historie, map převzatých z geografie, stromů převzatých z evoluční teorie.

Písmo, které našlo azyl v tištěné knize, kde vedlo své autonomní bytí, je reklamou neúprosně vytahováno na ulici a podrobováno brutálním heteronomiím hospodářského chaosu. To je přísná škola jeho nové formy. Jako se před stáletími začalo zvolna usazovat, ze vzpřímeného nápisu přešlo do rukopisu, který šikmo spočíval na pultech, aby se nakonec uložilo do knihtisku, tak se nyní začíná stejně pomalu z této půdy zvedat. Již noviny se čtou více v kolmici než v horizontále, film a reklama tlačí písmo definitivně do diktátorské vertikály. A dříve než se našinec dostane k tomu, aby otevřel knihu, přeběhne před jeho očima tak hustá chumelenice proměnlivých, barevných, svářících se písmen, že jeho šance vniknout do archaického ticha knihy jsou minimální. Písmo jako hejno kobylek, které obyvateli velkoměsta už zatemňují slunce domnělého ducha, se bude rok od roku zhušťovat.<sup>19</sup>

Zhuštění je to takové, že činí nemožným jakýkoli přehledný a jednotlivý obraz světa, od něhož by bylo možné zaujmout kritický odstup. Tříští jej na série heterogenních momentů, z nichž nezbyvá než průběžně vybírat vzorky a katalogizovat je:

[K]niha je dnes, jak učí aktuální vědecký způsob produkce, už jen zastaralým zprostředkováním mezi dvěma různými kartotéčnými systémy. Neboť všechno podstatné se nachází v kartotéčních lístcích badatele, který je sepsal, a učenec, který v nich studuje, je asimiluje své vlastní kartotéce.<sup>20</sup>

Tíha setrvačnosti ideálů tvůrčí práce vtiskuje této skutečnosti archaické kategorie (autorství, díla, originality...), proto

<sup>19</sup> Benjamin, W., „Jednosměrná ulice“ (1928), in: Týž, *Agessilaus Santander: výběr z textů*, přel. J. Brynda, Herrmann & synové, Praha 1998, s. 232–233.

<sup>20</sup> Tamt., s. 233.



máme i dnes sklon považovat kupříkladu dva z nejvýraznějších raných archivářských projektů – *Mnemosyne-Atlas* Aby Warburga a *Das Passagen-Werk* Waltera Benjamina – za „nedokončené“. Jsou takovými jen na pozadí tradičních kategorií, jejichž chápání přitom samy problematizují a posouvají: vnímat uspořádání reprezentací druhého řádu jako originální předpokládá například určité pojetí autorského práva.

Metody zvládání informačního přesycení jsou hlavním tématem této knihy. Přistupuje k němu prostřednictvím pěti dílčích studií,<sup>21</sup> jež se snaží společný problém lokalizovat v různých historických obdobích a různých materiálních a kulturních prostředích. Přestože máme ve zvyku uvažovat o informačním přesycení jako o emblematickém rysu dneška, má svou pozoruhodnou historii – je jedním z oněch spodních proudů evropského myšlení, jenž ve specifických historických kontextech prosakuje na povrch. Tímto opakováním, které se vždy jeví jako jedinečné, přepisuje svou vlastní historii a logiku.

Kapitola „Čtení, jež se zapisuje“ přináší zkratkovitý přehled materiálních praktik čtení – mechanismů dělání nových textů ze starých. Zaměřuje se přitom primárně na postupy užívané v novověkých vědách. Za hlavní „materiál“ vědy byly tradičně považovány pojmy, problémy a ideje; zkoumat vědu a její historii pak znamenalo číst a interpretovat knihy a články. V posledních dvou desetiletích se řada badatelů (věnujících se převáž-

<sup>21</sup> Některé z nich nebo jejich části vyšly v rámci grantového projektu samostatně již dříve; jsou zde představeny v upravené a přeskupené podobě, aby se pokud možno spíše doplňovaly než překrývaly. Jedná se o: „Antologické čtení“, in: J. Ševčík, M. Mitášová (eds.), *(A)symetrické historie: zaměřené rámce a vytěsněné problémy*, Praha, VVP AVU 2008, s. 37–46; „Album, atlas, archiv: o obrazech a jejich uspořádání“, *Iluminace* 16, 2004, č. 3, s. 121–137; „Sociologická technomaginace“, *Teorie vědy* 30, 2008, č. 3–4, s. 85–115; a „Pýthagorův závoj“, *Iluminace* 19, 2007, č. 3, s. 163–175.

ně přírodním vědám) snaží vnímat vědění nikoli v této éterické formě, nýbrž naopak klást důraz na materiální kulturu, jež jej spoluvytváří: nástroje a přístroje, sbírky předmětů, metody a techniky pozorování a experimentů atp. Ve vědách humanitních ovšem musíme zacházet primárně právě s texty; i ty (ať už se jedná o traktáty svázané v tištěných kodexech či o kolektivní hypertexty) lze však vnímat jako materiálně ztělesněné vědění. Jsou to předměty, které myšlenky obsahují a přenášejí a zároveň i formují a podmiňují. Věnovat se jim znamená stát na pomezí dějin vědy, literatury a médií a analyzovat na první pohled okrajové jevy, jako jsou poznámky a metody výpisků, indexy a rejstříky či pokusy o shrnující a přehledové textové žánry typu antologií, slovníků a encyklopedií.

„Album, atlas, archiv“ rozšiřuje problém vztahů mezi artefakty a jejich uspořádání na oblast technických obrazů, zejména fotografie 19. století. Zdůrazňuje nutnost vnímat obrazy (obzvláště mimo sféry umění) nikoli individuálně, nýbrž v rámci větších celků, sérií a souborů, jež jsou vždy hybridní směsí vizuálních a textuálních konvencí. Hlavní důraz je v této kapitole kladen na motiv sběratelství – z jeho perspektivy se hranice mezi jednotlivými modalitami médií a jejich zakoušení, vytyčované modernistickou teorií umění a médií, počínají bortit, a spolu s nimi i normativní vymezení klasické kultury tisku vůči kultuře audiovizuální.

Konglomeráty fragmentárních obrazů a textů jsou, s Benjaminem řečeno, „trojrozměrným písmem“, jehož vývoj spěje k okamžiku, „kdy se kvantita převrátí v kvalitu a písmo, které proniká stále hlouběji do grafické oblasti své nové excentrické obraznosti, se náhle zmocní svých adekvátních věcných obsahů“.<sup>22</sup> Sférou, v níž je takové nové obrazné písmo vytvářeno, je pro něj oblast statistického a technického diagramu. „Sociolo-

<sup>22</sup> Benjamin, „Jednosměrná ulice“, s. 233.

gická technoimaginace“ se proto věnuje grafům, schémátům a diagramům užívaným v sociálních vědách. Sleduje využití a funkce vědeckých vizualizací a klade je do širšího kontextu vývoje vizuální kultury 19. století. Zatímco primárním motivem pro zavedení datových obrazců byla na počátku 19. století snaha zjednodušit s jejich pomocí práci s naakumulovanými statistickými daty, brzy získaly i další motivaci, společnou pro celou rodinu technických obrazů: měly se stát novým, vědecky podloženým univerzálním jazykem, jímž by bylo možno promlouvat i mimo sféru odborníků. Na počátku 20. století se tak leckde prosazuje přesvědčení, že abstraktní statistické figury jsou nutné pro adaptaci na moderní svět: jsou novým orgánem či protézou, s jejichž pomocí se v něm každodenně orientujeme.

„Dvojitá logika protézy“ zkoumá hlavní podoby, jichž na konci 19. a počátku 20. století nabývaly úvahy o vlivu nových technologií na člověka. Věnuje se především organickým a mechanickým metaforám vysvětlujícím propojení člověka a techniky, které jsou opět jedním z typických příkladů stereotypně se opakujících kulturních diskursů. Každé nové médium či technologie je při svém nástupu vždy provázeno exaltovaným vyhlášením nových možností rozšiřování lidských schopností na jedné straně a obavami z odcizení a dehumanizace na straně druhé. Při bližším pohledu se však protiklad mezi těmito téměř výlučně metaforickými charakteristikami ukáže jako mnohem méně závažný, neboť je v první řadě srážkou rétorických figur, nesených rozdílnými metapříběhy a jejich poetikou.

Závěrečná esej nazvaná „Pýthagorův závoj“ je věnována další formě přesycení moderní společnosti, totiž zvukem a hlukem. V průběhu 19. století začínají stále silněji zaznívat stížnosti na průvodní jevy civilizačního pokroku, mezi nimiž patří akustický odpad k nejrůznějším. Brzy se však stal jednou z metod, jež

měla naopak život v moderních velkoměstech učinit snesitelnějším: vytvořením tlumené sonosféry reprodukovanych šelestů neutralizující prázdnotu mezi lidmi.

Stále rostoucí množství textů, obrazů a zvuků v nejrůznějších podobách podněcuje rozmanité úvahy o proměnách forem i funkcí kultury v dnešní době; stížnostmi na její nepřehlednost, fragmentárnost a povrchnost počínaje a metodami určenými ke zvládnání tohoto informačního chaosu konče. Podstatnějším než vytvořit nějaký nový artefakt se dnes zdá být získat si přehled o těch již existujících, umět je uspořádat a vybrat si z nich. Paradoxem každého takového pokusu, mezi něž patří i tato publikace, je, že k této záplavě nutně přispívá a zmnožuje ji. Její jedinou skutečnou ambicí tak nemůže být než doufat, že obohatí kartotéku některého ze svých čtenářů.