

STUDIE

Česká literatura a nová média

PROLEGOMENA K TÉMATU

Karel Piorecký

Rozšíření internetu a dalších digitálních médií a komunikačních technologií v druhé polovině devadesátých let 20. století významně ovlivnilo způsoby veřejné komunikace včetně komunikace literární. Jak na zmíněnou mediální změnu reagovala česká literatura? Jak vstupovala do interakce s novým médiem? A jaký status v tomto novém mediálním poli získala? Tak zní otázky, které stojí za textem této studie a jež staly se motivací k jejímu vzniku.

Metodologická východiska

Pro zkoumání interakce mezi staršími a novými médii vytvořili nosný metodologický rámec Jay David Bolter a Richard Grusin v knize *Remediation: Understanding New Media* (BOLTER — GRUSIN 1999). Tito teoretici vnímají remediaci nikoli jako jednosměrný, ale naopak obousměrný proces, v němž nositelem změn nejsou pouze nová média, ale s jejich nástupem se nutně mění i média stará, která jsou přinucena na tyto změny nějak odpovědět. Remediaci chápou jako reprezentaci jednoho média v médiu jiném a tvrdí, že remediace je určující charakteristikou nových médií. K tomuto pojetí vztahu nových a starých médií se přiklání také Umberto Eco, když píše, že „v dějinách kultury tomu nikdy nebylo tak, že něco prostě zabilo něco jiného. Něco hluboce změnilo něco jiného“ (ECO 2000: 123). Podobně se k této otázce staví i Marshall McLuhan: „Nové médium není nikdy doplňkem starého a nenechává staré médium na pokoji. Nepřestává utlačovat starší média, dokud pro ně nenalezne nové tvary a postavení“ (McLUHAN 1991: 165). Proto se i my budeme v následujícím pojednání zabývat nejenom novými literárními jevy, jež využívají možností, které přinesl internet, ale také reflexí nového média v textech šířených starší mediální formou, totiž prostřednictvím časopisu či knihy. Ve výkladu se tak vedle sebe octnou experimenty s tvůrčím potenciálem nového média a tradiční literární formy, které přítomnost nového média spíše jen tematizují — obojí však budeme sledovat jako komplementární projevy jedi-

ného, dialogicky strukturovaného procesu, jehož jednotlivé póly tendují buď k experimentu s novým médiem, nebo k jeho tematizaci. Ale ještě před tím drobný historický exkurz, který snad dá v kontrastech vyniknout dobovým specifikům interakce mezi literaturou a novým médiem.

Naše literární současnost či nedávná minulost pochopitelně není prvním obdobím, kdy česká literatura vstupuje do těsného kontaktu s médiem, které přináší nové, dosud nevidané možnosti a podepisuje se na proměně principů, o které se dosud opírala umělecká komunikace. Dvacáté století zažilo takových mediálních revolucí několik: první filmová projekce v Čechách se uskutečnila už roku 1896, ale razantní nástup tohoto média začal až po první světové válce a založení republiky v roce 1918, dalším průlomem bylo zahájení rozhlasového vysílání v roce 1923, spuštění pravidelného televizního vysílání v roce 1953, připojení Československa k internetu v roce 1992. Vstup každého z těchto médií do uměleckého diskurzu znamenal jeho další demokratizaci (nebo alespoň vyvolal sny o ní) se všemi pozitivy i negativy, které to s sebou může nést. Ostatně demokratizace mediálního obsahu je také klíčovou vlastností média, které stojí na samém počátku právě zmíněné technologické řady — knihtisku.¹ Knih-tisk zrušil monopol církve na psané slovo a zprostředkoval psanou vzdělanost širší veřejnosti. Film, rozhlas a televize postupně zrušily monopol psanosti a nastolily hegemonii audiovizuálního kódu. S internetem se zrodilo hypermédium, které neposouvá kód, ale kombinuje všechny myslitelné kódy v zájmu další demokratizace, ruší hranice mezi prvky tradičního komunikačního modelu, radikálně demokratizuje autorství; (ve fázi web 2.0) vše činí předmětem veřejné diskuze; teleologický model projektování budoucnosti nahrazuje interakčním modelem, kterému je cizí jakékoli směřování, jeho doménou je ovšem kritická aktivita a podstatou je komunikační hra. Tímto vstupem jsme chtěli pouze upozornit na klíčovou vlastnost nových médií, totiž jejich snahu rozšiřovat komunikační prostor a distribuovat komunikát novým, demokratičtější způsobem.

Na tomto místě je zapotřebí udělat ještě jednu metodologickou, resp. terminologickou poznámku. Pojem *demokratizace* může být v kontextu českých humanitních věd snadno ztotožněn s jeho stereotypním využitím v rámci komunistické propagandy. V přítomné studii jej však užíváme v podobném smyslu jako např. současná lingvistika, která o demokratizační tendenci ve vývoji jazyka mluví už několik desetiletí a míní jím sblížení komunikace ve spisovném jazyce s běžným, každodenním vyjadřováním (srov. ČMEJRKOVÁ — HOFFMANNOVÁ 2011: 280). Ještě blíže k našemu pojetí demokratizace má užití pojmu Normanem Faircloughem v knize *Discours and Social Change*

1 Důkladně se problematikou proměny autorství, kterou přinesl knihtisk, zabývá např. Elizabeth L. Eisensteinová v knize *The Printing Press as an Agent of Change* (EISENSTEIN 1979).

(FAIRCLOUGH 1992). Zakladatel kritické analýzy diskurzu mluví o procesu demokratizace diskurzu a definuje jej jako odstranění asymetrií v diskurzivních právech, povinnostech a prestiži jednotlivých skupin uživatelů jazyka včetně rozšíření přístupu k prestižním typům diskurzu, např. politickému, profesnímu, mediálnímu — a dodejme také uměleckému a literárnímu. Zároveň však upozorňuje, že demokratizace diskurzu může být přirozená, skutečná, ale může být také umělá, simulovaná. Současná kultura oceňuje neformálnost diskurzu, dominantní tendencí je tedy přizpůsobování psaných výpovědních forem formám mluveným. V důsledku toho podle Fairclougha konverzační diskurz proniká ze své primární, privátní sféry do sféry veřejné: konverzace kolonizuje média, řada různých veřejných diskurzů získává konverzační charakter. V tomto smyslu dochází k restrukturalizaci hranic mezi veřejnými a soukromými sférami (srov. FAIRCLOUGH 1992: 201nn).

Nová digitální média tento dlouhodobý proces nezahájila, ale akcelerovala. Ostatně Marshall McLuhan říká už o knihtisku, že uvolnil „značnou psychickou a sociální energii tím, že vytrhl jedince z tradiční skupiny“ (McLUHAN 1991: 164). Podobně internet rozbil hranice mezi tradičními sociálními skupinami a otevřel (byť zčásti pouze iluzorně) přístup do prestižního uměleckého diskurzu prakticky každému. Pregnantně vystihl princip demokratizace autorství Umberto Eco následujícím bonmotem: „Dejte týž hypertextový systém Shakespeareovi a školákovi, a oba budou mít touž šanci vytvořit Romea a Julii“ (ECO 2000: 119). V tomto smyslu tedy budeme mluvit o demokratizaci autorství.

Česká avantgarda a film

Interakci literatury s novým médiem lze velmi zřetelně pozorovat na vztahu české literární avantgardy dvacátých let a filmu. Princip, který jsme prve nazvali demokratizací, byl avantgardním umělcům velkou výzvou. Snili o umění pro každého, o umění, které se zbaví estétské uzavřenosti do sebe samého a bude promlouvat k masám. Film byl pro avantgardu pochopitelně fascinujícím zdrojem inspirace a měl se stát také praktickým nástrojem k realizaci avantgardního projektu proměny umění (a světa). Dostatečně plasticky to evokují zvolání Vítězslava Nezvala zveřejněná v článku „Film“ v roce 1925: „Film, stroj na řeč a řeč sama. [...] Film je mateřština bez vlasti, sanskrít nového lidstva“ (NEZVAL 1972) také slova Karla Teiga z přednášky „Estetika filmu a kinografie“: „V kinu zjevilo se nám zcela nové umění, odpovídající tak dokonale jako žádné jiné charakteru, potřebám a nutnostem dneška. Pochopili jsme, že kino je kolébkou všeho opravdu nového umění, které bude živoucím radiokonzertem, v němž se sbíhají rozmanité hlasy všech měst světa, vrělé, kouzelné a melancholické písně, kde žhnou nevidané obrazy a cizí světla jako zářivé a efemérní hvězdy v závoji dýmu lokomotiv“ (TEIGE 1971: 546).

Vynález kinematografu byl v soudobém vnímání srovnáván s vynálezem knihtisku — činil tak např. Václav Tille: „Mládež seskupená kolem Devětsilu

a Života chápe jasně a správně, že v tom novém technickém prostředí je skryt pramen nového umění a nového vědění, že kino nutně přetvořuje naše vnímání, naše dojmy i naše výtvarné prostředky, že jeho vliv na vytváření nového umění bude mnohem větší, než se nám ještě zdá. Kdo by byl na pochybách, ať sleduje pozorně, jaká změna nastala v renesanci právě vlivem tisku, jak ten způsob rozmnožování literatury, ten vliv na masy a ten mnohem snazší způsob vyjadřování a reprodukce přetvořil i literární formu“ (TILLE 1968: 121). Toto srovnání ukazuje na mimořádnou, přelomovou váhu, která byla nástupu nového filmového média přisuzována. Tille vystihl velmi přesně obě stránky nového média — podobně jako knihtisk s sebou film nese demokratizaci, která je ovšem částí soudobého publika vnímána také jako barbarizace (tisk jako barbarizující remediace písarské práce; film jako barbarizující remediace divadla).

Důležitým momentem ve vývoji literární recepce filmu, jak upozornil Jiří Brabec, byl generační zlom: generace Čapkova či Langerova vnímala film na pozadí starších umění, naproti tomu pro mladé představitele avantgardy (Teige, Nezval, Seifert ad.) byl film samostatným fenoménem, který naopak nesmí být vnímán na pozadí minulosti, ale jako předzvěst budoucího stavu umění — místo rozpačitých postojů nastoupil bezvýhradný obdiv (srov. BRABEC 1976: 24). Ten ovšem nebyl cizí ani o generaci staršímu S. K. Neumannovi, který v závěru bojovně laděné statě „Otevřená okna“ vyjmenovává vše, co by mělo ve prospěch nového umění zhynout, a co by mělo žít: kromě jiného volá „Ať žije budoucí kinematograf!“ (NEUMANN 1920: 68). Teoretik poetismu Karel Teige je ve druhém manifestu tohoto směru už mnohem konkrétnější: „Moderní technika dala možnost promítati reflektorické barevné hry, pohyblivé útvary, souvislé dynamické světelné a barevné symfonie, jež otevírají nové možnosti barevné tvorby: projekční pohyblivé obrazy, zbavené strnulosti středověkých rukodílných technik, rodící se ze světla, fotogenická báseň“ (TEIGE 1930: 207–208). Z Teigových slov je dobře patrné, jak významnou roli nový technický vynález, resp. nové médium sehrávalo při formulaci nových estetických principů — film měl být kolébkou nového, protitradčního umění a měl předefinovat obsah slov *poezie* a *báseň*. Film byl chápán jako báseň beze slov a jako příklad moderní optické poezie. Měl působit jako lyrika, cílem bylo divákovo „lyrické dojetí“. V remedičním procesu tedy zřetelně dochází k intenzivní interakci mezi novým médiem, které má plnit funkce média starého, ale má to činit novými, účinnějšími prostředky; na druhé straně pak staré médium (poezie) dostává silnou dávku podnětů pro svou restrukturuaci, k níž je nuceno, pokud nechce zcela propadnout v nově nastoleném konkurenčním prostředí.² Toto je do značné míry dáno faktem,

2 Marshall McLuhan dokonce nalézá jistou genetickou vazbu mezi literaturou a filmem, především v oblasti percepce: „Jakožto neverbální forma zkušenosti se film

že o umělecké využití nového filmového média, alespoň u nás, usilovali především básníci a učinili principem uměleckého filmu právě poezii (mluví např. též o prozódii filmu). Odvrácenou stranou této skutečnosti je fakt, že realizace smělých plánů většinou skončila u jejich slovní podoby. To je snad škoda pro film, ale rozhodně ne pro poezii, která technologické, teoretické a intermediální podněty zhodnotila v řadě různých podob.

Zřejmě nejdůležitější literární realizací výše citované Teigovy vize je Nezvalova báseň „Raketa“, kterou s podtitulem „fotogenická báseň“ otiskl roku 1924 ve sbírce *Pantomima* (NEZVAL 1924 [viz obrazová příloha 1]). Kompozice tohoto textu zcela sleduje záměr evokovat nikoli literární, ale filmový zážitek — jednotlivé verše jsou řazené v číselném sledu a fungují nikoli jako verbální segmenty textu, ale jako popis, resp. předpis záběrů filmové kamery. K filmovému vnímání textu je čtenář dále veden i poznámkami, které specifikují typ záběru (např. detail, polodetail, celek).

Pojem *fotogenie* ovšem pochází od Louise Delleuca, který jej umístil do titulu své knihy *Photogenie* (1920), jež dala základ filmovému směru zvanému *vizualismus*. Jeho cílem je vyvolávat emoce vizuálně, ne popisně — na toto musela soudobá poezie reagovat, obhájit svůj kód, resp. transformovat jej směrem k vizualitě. Žánrově se tak lyrická báseň blížila scénáři. Tyto scénáře ovšem počítaly s publikem, které si je schopno při čtení na základě scénaristického návrhu představit potenciální film. Z plodné interakce mezi tradičním verbálním kódem a novými recepčními kompetencemi, získanými prostřednictvím filmových projekcí, vzešel samostatný literární žánr filmového libreta (viz obrazová příloha 2).

Ve dvacátých letech tento žánr pěstovali Jaroslav Seifert, František Halas, Vladislav Vančura, Čestmír Jeřábek, Artuš Černík ad. Jiří Mahen toto žánrové určení umístil hned do podtitulu své knihy *Husa na provázku. 6 filmových libret* (1925). V programovém úvodu ke zmíněné knize Mahen sní o novém světě a naznačuje cestu k němu: „Snad by to mohl být zase prapor svaté fantazie, který by vedl přes překážky k vítězství, neboť vím, že to nebude jenom kino, které nám to pomůže vyhrát, nýbrž kino a divadlo, divadlo a cirkus, cirkus a kino, libreta hotová i nehotová, nápady v básních i v próze, megafony a světla, divák vtažený na jeviště a donucený hrát s námi,

podobá fotografii, věť bez syntaxe. Ve skutečnosti však film, podobně jako knižtisk a fotografie, předpokládá u svého uživatele vysokou úroveň literárnosti, zatímco pro neliterárního člověka je záhadou. Naše literární akceptování prostého pohybu oka kamery, které může sledovat postavu nebo zamířit jinam, je pro filmové publikum v Africe nepřijatelné. Afričan chce vědět, co se stalo s postavou, která zmizela ze záběru. Avšak literární publikum, které je zvyklé řádku po řádce sledovat knižtiskovou obraznost, aniž by bralo v potaz logiku linearity, přijme filmovou sekvenci bez protestu“ (McLUHAN 1991: 264).



NAZIMOVA

Cliché: „Umělecká Beseda“

- 1 výstřel (odclonit)
- 2 osvětlená ruka s revolverem (prolne se)
- 3 do brilliantového prstenu na ruce jenž jako
- 4 projektil se rozprskne nazpůsob rakety s nápisem TO VŠECKO Z LÁSKY (dvoji expozice prolínající se) taneční pavilon (celý obraz) a jiskry jež shasínají
- 5 nároží (zaclonit) helmy 3 strážníků
- 6 dáma u kavárního telefonu (celý obraz)
- 7 někoiikrát zvoní
- 8 pánský pokoj (celý obraz)
- 9 telefonní zvonek (detail)
- 10 dáma odkládá sluchátko
- 11 hodiny na věži měsíční noc 10 hodin
- 12 v polích po cestě ubíhá zajíc
- 13 větřící zaječí vousy (prolne se)
- 14 zajíc staví se na zadní nohy
- 15 z křoví vystupuje pán v monoklu
- 16 kavárna (celý obraz)
- 17 detektiv hledí na ruku dámy jež se nervosně pohybuje na mramorovém stolku
- 18 brilliant se promění ve
- 19 výkladní skříň v níž je odraz jedoucí tramwaye
- 20 detektiv platí a při odevzdávání peněz ukáže číšníkovi nenápadně
- 21 detektivní odznak (prolne se v detail)
- 22 detektiv jde ke stolku dámy
- 23 žádá za dovolení
- 24 vybírá časopisy
- 25 noviny (prolne se v detail)
- 26 řádek TO VŠECKO Z LÁSKY
- 27 detektiv při vybírání časopisů hledí dámě do očí (polodetail)
- 28 dáma se zvedá (celý obraz)
- 29 detektiv se chopí za srdce a klesá k zemi (clona)
- 30 shluk lidí číšníci
- 31 dáma dává detektivovi na hlavu kapesník
- 32 (detail) detektivova ruka vyjme z její kabelky fotografii a 2 tramwayové lístky
- 33 v polích zajíc stříhá ušima
- 34 nádraží při nástupu vlaku
- 35 pán s monoklem u pokladny
- 36 ruka přepojující čísla v centrále
- 37 detektiv telefonuje dívaje se na tramwayový lístek
- 38 ukazováček v knize
- 39 tramwayový lístek ve 2 rukou zvětšuje se a prolne do obrazu tramwaye (vnitřek)
- 40 průvodčí v kanceláři úsilovně vzpomínající (polodetail)
- 42 stiskne ukazovákem čelo (celý obraz)
- 43 a usměje se (polodetail)
- 44 dává větší bankovku muži s monoklem sedícímu s dámou v tramwai
- 45 spleť telegrafních linek

Pomádvá jeho inteligence cestami po světě i utrpěním se neohybně rozbuřela, bylo mu chvílemi, že se na něho sesypala marná léta vchiey vrozených clownů na světě. - *Obrázek.*

Byl středověkým italským clownem, nosícím nadarmo podělanou košili po jevišti, byl francouzským „bláznem“, kterého vyhodil král za dvůr, byl Hanswurstem, kterého obecnostro zplíčkovalo, nadarmo se pitvořil, mluvil a klepal na brány lidského smíchu - *řlno obrázek.*, byl hotov se životem a bloudil opuštěným lesíkem nad velkým městem, které ho už nepotřebovalo - *obrázek.* jsa přesvědčen, že není ani lásky ani boha na světě. - *Zádný obrázek.*

II. NEPODAŘENÝ EXPERIMENT

Z hladu a zoufalství usnul - *obrázek.* netuše, že spí nad lomem - *obrázek.* kde si hrají děti - *obrázek.* slé můry týraly ho ve spánku více než celý život - *obrázek.* ale křik těch dětí dole - *obrázek.* pracoval nějak proti zřímým přístrakům v srdci zoufalého clowna - *obrázek.* a clown měl tento sen, který se odehrával ve skutečnosti i na onom světě: Objevil se u clowna Kristus Pán se dvěma rybáři - *obrázek.* a povídá mu: „Clowne, spíš?“ - *obrázek.* Clown otevřel oči... - *Obrázek.*

14

Povídá: „Myslil jsem, žeš nikdy nebyl na světě...“ - *obrázek.*

Povídá Kristus Pán: „Mnoho lidí to myslí ještě dnes, ale co tu děláš?“ - *obrázek.*

„Spal jsem.“

„Však nvyším, ještě spíš...“

„Byl jsem neřásten.“

„Proč?“ - *obrázek.*

„Protože jsem na světě k něčemu a čert si mne nebere.“ - *Obrázek.*

Křístus Pán se na dlouho zamyslíl... Pak povídá: „Clowne, clowne, divně ty zavíráš svůj život! Což pak ani nevidíš a neslyšíš?“

„Vidím — ale co mám slyšet?“ - *obrázek.*

„Děti jsou dole — v lomu...“ - *obrázek.*

„Děti — hrabou koks a slupky z brambor — to já znám...“ - *Obrázek.*

„Neviděly nikdy nic smššného“ — povídá Kristus Pán.

„A mám já je snad bavit?“ — povídá mu clown. - *Obrázek.*

„Však, býval taky mezi nimi“ — povídá Kristus Pán. - *obrázek.*

„To je pravda“ — povídá clown, „ale nemyslím, že bych byl býval nějakému clownu kdož ví jak vděčen, kdyby mně byl dělal kotmelec!“

„Zkus to!“ — povídá Kristus Pán. - *Obrázek.*

Neopodařen experiment. - *Obrázek.*

„Vřlil, nesmály se — nedovedou se tomuhle smát!“ - *obrázek.*

„Házely po mně koxem!“

„Musel by být na to kostým! Takhle to není!“

Křístus na rozpacích. - *Obrázek.*

Clown na rozpacích. - *Obrázek.*

Andělé na rozpacích. - *Obrázek.*

Ale clown nějak úslovně přemýšlí... *obrázek.* -

„Když jsem byl malý, jako tam ti dole“, povídá po-

15

2. Jiří Mahen: Clown Čokoláda (*Husa na provázku*, 1925)

amfiteátr, kde se uprostřed vnořují a mizí lidé. Pokusím se napsati knížku — (»Zase knížka! Což to nejde bez knih?«) — která by nějak o tom všem hovořila...“ (MAHEN 1925: 7).

Na uvedených příkladech jsme viděli, že pro avantgardní tvůrce nebyl film pouze volnou inspirací, ale naopak zavazující zkušeností, zkušeností, která jim neodbytně připomínala, že oded je třeba začít znovu, jinak a nově.

Nové vizuální médium vstupovalo do soudobé literatury různými způsoby — tedy i subtilněji než jako generátor nových literárních žánrů. Do literárního díla pronikalo v podobě motivu a tématu — dokladem toho jsou např. Seifertova báseň „Plátno v kinu“ ze sbírky *Město v slzách* (1921) nebo Nezvalova báseň „Černá hodinka v biografu“ ze sbírky *Zpáteční lístek* (1933). Filmová technika střihu a plynulého sledu obrazů nepochybně měla vliv na pásmovou kompozici avantgardních básní, byť zde šlo samozřejmě také o uplatnění obecnějších, na asociativním navazování založených postupů inspirovaných i čistě literárně (zejména Apollinairovo *Pásmo*). V neposlední řadě vliv progresivního vizuálního média vedl avantgardní básníky k novým přístupům ke grafické organizaci textů — konkurence filmové (a pocho-

pitelně též výtvarné) vizuality vedla poetisty k tvorbě obrazových básní, které byly považovány za nejdůslednější projev tohoto uměleckého směru (např. Seifertova báseň „Počítadlo lásky“ ze sbírky *Na vlnách TSF* [1925]). Dalším krokem v procesu vizuální konkretizace poezie byla tvorba obrazových básní v pohybu, tedy kinematografické poezie, jak jsme ji popsali výše.³

Nové médium ve dvacátých letech 20. století tedy působilo jako akcelérátor vývoje avantgardní literatury. Některé autory přimělo k radikálnímu přehodnocení dosavadních tvůrčích postupů a inspirovalo je ke změnám. Tyto inovace měly jednak zajistit, že bude poezie nadále dostačovat potřebám současnosti, že neztratí krok s hekticky se vyvíjející dobou, zároveň měly poezii přinést kvality, díky nimž obstojí v konkurenci s novým médiem (to ovšem nebylo vnímáno jako protivník, ale jako spoluhráč). Cílem tohoto snažení bylo využití nových možností a současně zachování si stávajících recipientů. Avantgardě jde tedy v první řadě o čtenáře, který má být saturován a má být ujistěn, že i čtenáři literárních textů participují na projektu budování nového, krásnějšího světa, spravedlivější společnosti a masovějšího umění. Navzdory plánům na zapojení lidových vrstev do tvůrčí činnosti zůstal model umělecké komunikace prakticky nezměněn. Prostor, uvolněný novými postupy pro čtenářovu imaginaci, byl naplňován stále ještě v rámci jeho komunikační role, tedy v procesu čtení (doplňování míst nedourčenosti v textech strukturně rozvolněných, které více naznačují, než doslovují).

Postmoderna a internet

Změnu komunikačního modelu a relativizaci jeho elementů s sebou přinesl až razantní nástup nového digitálního média v druhé polovině devadesátých let 20. století, nástup internetu.⁴

3 Jan Jiroušek zasazuje poetistickou tendenci k vizualizaci poezie zcela přesně do obecnějšího kontextu vizualizace života, který vnímá jako „epistemicky podmíněný fenomén mediální kultury 20. století“. Odsud podle Jirouška plyne vůdčí pozice výtvarného umění v uměleckém vývoji a zájem umělců o nová vizuální média šířená zásluhou technického rozvoje (srov. JIROUŠEK 2001: 131).

4 Z této skutečnosti vyplývá velká pravděpodobnost, že si literární věda ve výzkumu této části soudobé literatury nevystačí s dosavadními postupy zkoumání, které byly uplatňovány na literaturu zkoumanou jako součást knižní kultury. Jak upozorňuje Christiane Heibachová, literární věda bude muset více než dříve brát zřetel na specifičnost média, jímž je daná oblast literatury šířena, a při výzkumu literatury v elektronickém prostoru se zaměřovat nejen na výsledná díla, ale stejně tak na procesy a interakce, které vedou k jejich vzniku a doprovázejí jejich recepci (srov. HEIBACH 2003).

Raná recepce internetu v českém literárním diskurzu

Jedním z prvních českých literátů a básníků, který se veřejně přihlásil k internetu jako k pozitivnímu obohacení života literatury, byl Norbert Holub. Ve své eseji „Linternet“⁵ z roku 1997 nabídl jistou propedeutiku k užívání nového, neznámého a také trochu obávaného média, vyzdvihl možnosti, které síť otevírá pro získávání informací o literatuře, a pozastavil se nad apatičností české literární kultury vůči těmto možnostem (srov. N. HOLUB 1997). Článek vzbudil rozporuplné reakce — mladý literární kritik Petr Cekota Holubovu stat přikře odmítl v článku „Zbytečný internet“, když internetu přiznal možnost pozitivního přínosu pouze jako „terapeutického prostředku pro některé frustrované literáty“ (CEKOTA 1997: 9). Pozitivně naopak zareagoval žijící klasik české poezii Miroslav Holub: „Zcela souhlasím s hodnocením internetu a jeho úlohy; budoucnost virtuální reality zvané poezie zajisté není garantována jen našimi sličnými a více či méně neprodejnými knížtičkami“ (M. HOLUB 1997: 2).

Výmluvným dokladem aktuálnosti otázky po mediálních postavení soudobé poezie jsou sborníky ze setkání básníků na hradě Bítově v druhé polovině devadesátých let — např. básník Petr Odillo Stradický ze Strdic tam vystoupil s provokativním referátem, v němž se pokusil doložit — se zřetelnou dávkou ironie a nadsázky —, že poezie už nikoho nezajímá, resp. už neexistuje, eventuálně existuje jen pro naivky a blázny. „Je třeba nalézt nové krajiny,“ vyzýval tehdy Stradický a zmíněnou novou krajinu viděl v internetu jakožto médium, které mění a bude měnit každodenní život i vnímání světa jako takového. „Pokud (dosud ještě poměrně) panenské území kyberprostoru neobsadíme, nekolonizujeme my, básníci, pak nepřestane být poetické. Ale poetičtí přestaneme být my. [...] Budeme se možná ještě několik generací utěšovat vzájemným tištěním svých veršů v literárních časopisech, které budeme číst zase jen my. A až všichni básníci vymřou, poesie nezmizí, jen se bude nazývat jinak — třeba hacking nebo webmasterství“ (STRADICKÝ ZE STRDIC 1999: 68). Zároveň ale varoval před povrchním přístupem k literární komunikaci zprostředkované internetem: „Osídlit Internet ovšem neznamená tam jen psát, vydávat na webu literární časopisy — to všechno se již děje. Je to však až běda povrchní [...]. Osídlit Internet znamená, že do něj pokorně vstoupíme jako elektroničtí minnesengři, že budeme jeho nový, virtuální svět svářet, hnát, určovat jeho zákony i pravidla a že jej nakonec učiníme nekonečně rozsáhlou a líbeznou básní“ (IBID.: 69).

Stradický ale nepředstavuje možnosti internetové literatury pouze jako nástup progresivní a nové tendence, ale zároveň jako návrat k nejstarší tradici, tedy ještě před objevení knihtisku, kdy literární dílo nebylo fixováno

5 Na tento článek navázal Norbert Holub svým vystoupením na bítovském setkání básníků v roce 1998 nazvaném „The Pure Czech Cottage in the Global Village aneb česká chýše ve světové vesnici“.

tiskem, a tudíž bylo závislé na interakci a úzkém vztahu autora a příjemce, kteří si své role pravidelně vyměňovali, a tak zajišťovali život literárního díla. Podobně sblížuje role autora a čtenáře také internet. Stradický na to upozornil v eseji „NETmrtelnost, NETonečnost“ z roku 2001. I zde apeluje na to, aby internet byl umělci přijat ve své jinakosti jako inspirativní nový nástroj pro genezi nového umění, nikoli jako snadný prostředek k šíření tradičně strukturovaného a vytvářeného umění: „Internet a mobily byly zpočátku jen uměleckým OBJEKTEM, staly se nejprve rekvizitou filmů, o něco později je začali používat i literární hrdinové. Nyní přichází čas, aby se staly SUBJEKTEM umění, to jest, aby umělecká díla čerpala z nových možností komunikace, aby přijala styl a výrazové prostředky Internetu. Aby tvůrci prostě přijali Internet jako materiál, záznamové médium svého díla, podobně jako jím už je mramor, papír, nebo chvění zvuku. A aby se zároveň mohoucnostmi Internetu nechali inspirovat“ (STRADICKÝ ZE STRDIC 2001).

Tyto Stradického vize, ne nepodobné úvahám avantgardních básníků dvacátých let o filmu, byly na sklonku devadesátých let spíše ojedinělým jevem. Častější podobou reakce na vstup nového média do literární komunikace byly spíše rozpaky a obavy z toho, že se básnická tvorba může v nové mediální situaci a pod vlivem internetu snadno zaměnit za pouhé technické ovládnutí nových komunikačních technologií. „Básníkem není ten, kdo ovládá počítačový program Windows a na internetu je jako doma“ (BAUER 1999: 7), napsal v roce 1999 Michal Bauer v polemice s Petrem Odillem Stradickým ze Strdic. Podobně vyjádřil Petr Král v roce 1998 na Bítově uspokojení nad tím, že se české poezie „dosud nedotkly jisté světové trendy [...] návrat »angažované« tvorby, jež znamenají snahy uvést programově do básně typické soudobé jevy — od internetu po genetické manipulace“ (KRÁL 1999: 35).

Vstup internetu do literární komunikace byl na přelomu tisíciletí vnímán jako zásadní událost, která nastolila nové otázky. Svědčí o tom i celý tematický blok, který v roce 2001 věnoval vztahu literatury a internetu časopis *Host* v rámci svého třetího čísla. Ukázalo to i několik anket v literárních periodikách,⁶ v nichž byli spisovatelé tázáni na svůj vztah k internetu. Z nich ovšem vyplynulo pouze to, že jsou spisovatelé k internetu spíše zdrženliví, protože o něm málo vědí.

Slabé povědomí o charakteru nového média a jeho možnostech pro literaturu a literární komunikaci bylo dáno — kromě chudých osobních zkušeností — nedostatkem odborných statí, které by danou problematiku uchopily na jiné než esejistické či manifestační úrovni. Jedním z prvních teoretických příspěvků otištěných v českých periodikách, jenž poučeně zkoumal vztah

6 Např. *Literární noviny* otiskly výsledky ankety o internetové literatuře v čísle XXXVI. ročníku 2001. Jako tematické číslo s názvem Internet — nová civilizace, anebo válka světů? vyšel časopis *Prostor* (č. 52, 2001).

literatury a internetu, byla stať filmového historika Petra Szczepanika „Digitální narativita aneb Píšící čtenář“ publikovaná roku 1999 v časopise *Tvar* (původně ovšem šlo o přednášku proslovenou na semináři *Literatura a média*, který se v srpnu téhož roku konal v Bystřici pod Hostýnem). Je příznačné, že Szczepanikův text je ve své klíčové pasáži psán v budoucím čase — jde o vizi budoucí podoby literárního textu jako multimediálního hypertextu.

Je pochopitelné, že se v tomto „gründerském“ období uvažovalo především o narativních textech jako adeptech pro realizaci v digitální a hypertextové podobě. Využití animačních technologií pro tvorbu digitální poezie bylo tehdy ještě hudbou budoucnosti, resp. představovalo těžko překonatelnou technickou bariéru. Ale v tehdejší uvažování nešlo pouze o technické možnosti a jejich využití, byl přítomen názor, že „elektronická síťovost je bližší živlu románovému než básnickému“ (SZCZEPANIK 1999: 4), protože román je svou podstatou (a v bachtinovském pojetí) mnohohlasý a heterogenní, což lépe ladí s technikou hypertextu, než tradiční básnická jednohlasost lyrického monologu. „Těžko si asi představíme, jak takový niterný lyrický monolog společně tvoří parta internetových literátů (i když ani to není vyloučeno)“ (IBID.) píše v roce 1999 Petr Szczepanik. Avšak zároveň dodává: „Bylo by ale nasnadě si představit možnosti, které skýtá propojení lyrického verše např. s pohyblivým obrazem“ (IBID.: 5).

Podobně jako raná literární recepce internetu nebyla ani raná recepce filmu pochopitelně nesena jednoznačným obdivem k novému médium. Literární a divadelní kritik Jindřich Vodák zhodnotil v roce 1910 stoupající zájem veřejnosti o film slovy: „Surogát divadla a dramatu — to ještě! Výpomoc z nouze tam, kde nestačí schopnost — to také ještě. Ale nic víc. Zvláště když kinematografy namnoze v tom oboru pěstují hrubé senzačnosti a nesmyslnosti, nad nimiž přechází trpělivost“ (VODÁK 1946: 386). Podle Jiřího Brabce byl film ve svých počátcích pro většinu umělců, vědců a kritiků pouze „technickým prostředkem, jenž vše znehodnocuje“ (BRABEC 1976: 13). Nicméně nejprve v postavách bratří Čapků a posléze v názorově relativně koherentní generaci

-
- 7 Čapkové se v roce 1910 (tedy ještě řadu let před nástupem zvukového filmu) netajili nadšením pro nové médium a jeho budoucí možnosti: „Kdo by mohl nevěřit v tuto skutečnost tak dokonale, tak bohatou a tak pohyblivou? A kdo vůbec nebude překvapován a přesvědčován optickou a sluchovou realitou budoucích zdokonalených kinematofonů, jež každý pohyb budou doprovázeti zvukem, každou ránu úderem a každé hnutí akustickým dokladem? Pak sugesce bude nepřekonatelná a iluze zcela úplná; hra stínů bude se zdát větší pravdou než hra skutečných, materiálních herců“ (K. ČAPEK 1968a: 259). Josef Čapek se v roce 1918 stavěl k stávající úrovni filmu kriticky, avšak s pevným optimismem: „Netajím, že dosud většina filmové produkce je vůbec nízká, ba ohlupující, a že neslouží k ničemu dobrému. To však není důvodem, abychom nevěřili, že se nedá povznésti umělecky i morálně“ (J. ČAPEK 1918: 44). O rok později se Karel Čapek postavil proti F. V. Krejčímu na obhajobu

avantgardních básníků dvacátých let našel film vlivné zastánce, jejichž touhou bylo učinit literaturu stejně novou, jakou se jevil ve své době film. Pro recepci nového digitálního média na sklonku devadesátých let platí princip spíše opačný — už nikoli poměrně jednotný generační postoj koncentrovaný k vizi literární budoucnosti, ale naopak spíše obranitélská pozice usilující o zachování dosavadních principů tvorby a recepce literárních děl i ve změněném mediálním kontextu převážila nad nečetnými výzvami k využití nového média k výraznější proměně literárněkomunikačních mechanismů. Mluvíme-li však o interakci české literatury a internetu, je třeba rozlišovat mezi jednotlivými podobami a funkcemi mezinárodní počítačové sítě, neboť každá z nich zarezonovala v českém literárním prostředí jiným způsobem a jinou měrou.

World Wide Web (WWW)

Jednou ze základních funkcí internetu je World Wide Web (WWW), tedy celosvětová síť hypertextově propojených dokumentů, resp. webových stránek. Tato služba byla literárně reflektována už v prvních pokusech o interakci literatury a internetu, které se začaly v českém prostředí objevovat kolem roku 1997. Od tohoto roku je v provozu např. server *www.magazlin.cz*, kde digitální varianty svých textů zveřejnil vedle jiných básníků Jiří Dynka.

Dynka k možnostem webu přistoupil de facto v intencích analogických k těm, které uplatňovala historická avantgarda na film. Patrně je to při srovnání tištěné a digitální varianty Dynkovy básně „pop sex“⁸ (viz obrazové přílohy 3 a 4). Dynka se zde pokusil o remediaci struktury básnického textu, doplnil text o multimediální stopu, umístil jej do okolí grafických prvků převzatých z webových stránek nebo imitujících jejich design, zvolil také zvukový podkres, který poměrně silně ovlivňuje podmínky čtení (emocionální naladění čtenáře). Přejechení mezi texty zajistil pro web typickými hypertextovými odkazy. Dynkovo využití webu má s avantgardní reflexí filmu společnou snahu být maximálně současný, umělecky reflektovat aktuální proměny fungování textů v novém mediálním prostředí, ovšem na rozdíl od avantgardních umělců nejde za dosažením nové krásy, není čirým obdivem k novému médiu, je spíše jeho kritikou, ba parodií.

Podobně používají web také další autoři, kteří umístili svá díla na server *www.magazlin.cz*. Michal Šanda zde publikoval dílo nazvané *Psychoanal*, které vedle hypertextově rozvíjeného prozaického textu obsahuje postupně se

filmu jako lidové zábavy, kterou je ovšem třeba povznést na vyšší uměleckou úroveň: „Nevytýkám biografům, že nevychoňávají, vytýkám jim, že švindlují ve velkém úkolu bavit člověka, že jej neplní ani s takovou vážností a dovedností jako krasojezdkyne či salonní kouzelník. Vytýkám jim, že z pokroku techniky vyrábějí úpadek zábavy“ (K. ČAPEK 1968b: 270).

8 Tiskem tato báseň vyšla ve sbírce *Minimální okolí mrazícího boxu* (DYNKA 1997).

pop sex

v záři
westernově
zlatých banánů
mě blondýnka pozvala na Lekešův mejdan

rdím se!

79

jitřní yamaha!

rdím se!
rdím se!

westernově zlatý Tcherepninův banán
na prsu blondýnky
při rozkoši se stříbrnými černochoy
rdím se!

chci Tcherepninův banán!
chci Tcherepninovu blondýnku!

pop sex pop

rdím se! chci Tcherepninův banán!
chci Tcherepninovu blondýnku!
rdím se! chci Tcherepninův banán!
chci Tcherepninovu blondýnku!

pop sex pop sex pop sex pop



v záři
westernově
zlatých banánů
mě blondýnka pozvala na Lekešův mejdan
rdím se!

jitřní yamaha!

pop sex

rdím se!
rdím se!
westernově zlatý Tcherepninův banán
na prsu blondýnky
při rozkoši se stříbrnými černochoy
rdím se!

chci Tcherepninův banán!
chci Tcherepninovu blondýnku!

Big
Trio

pop sex

*rdím se! chci Tcherepninův banán!
chci Tcherepninovu blondýnku!
rdím se! chci Tcherepninův banán!
chci Tcherepninovu blondýnku!*

pop sex pop sex

pop sex

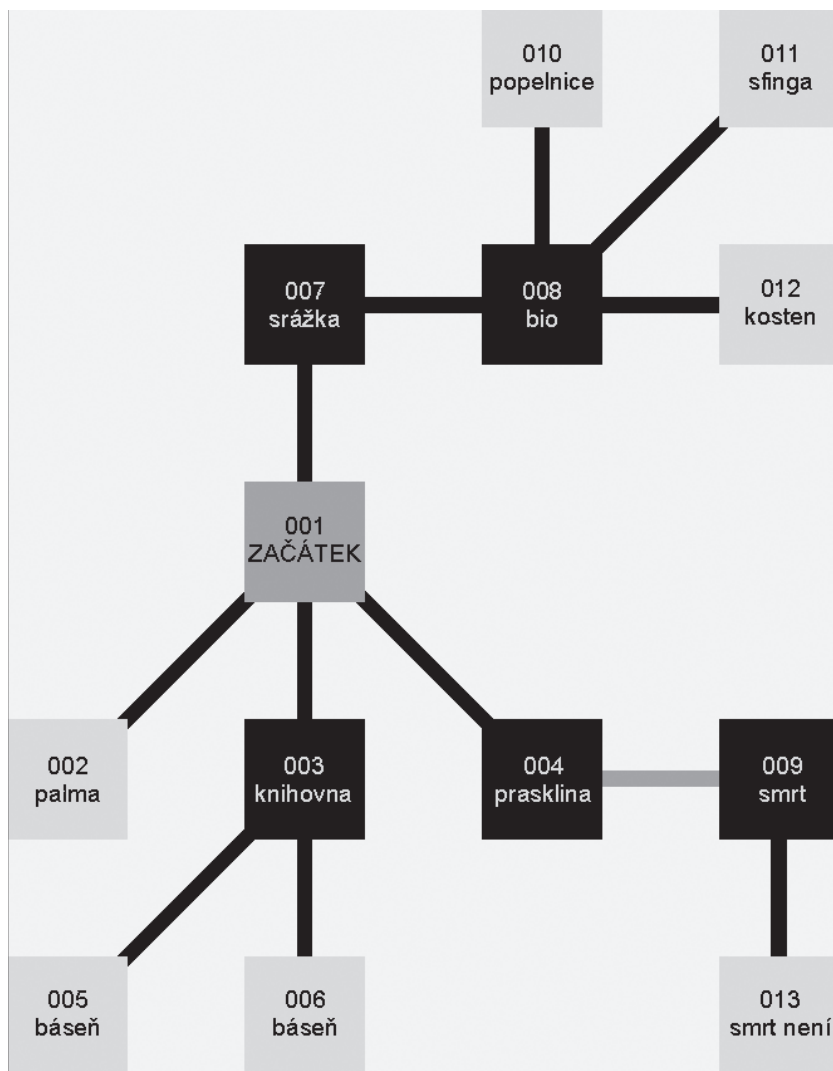
pop sex

měnící koláž. Šanda zde webovou grafiku používá spíše ilustrativním způsobem, text je analogický k jeho tiskem publikovaným pracím, v nichž dominuje archaický jazyk, mystifikace a absurdita.

Především hypertextových vlastností webu se pokusil využít Petr Odillo Stradický v projektu nazvaném *HyperHomer*, který na internetu zveřejnil v roce 1999. *HyperHomer* měl na principech hypertextuality, multimediality a otevřeného, kolektivního autorství inovovat pojetí literární struktury a především ji obohatit o možnosti nového média. Čtenář má podle vize tohoto projektu přestat být pasivním příjemcem textu a stát se spoluautorem — je vyzván, aby tvořil svá vlastní pokračování výchozího textu v podobě vlastních webových stránek, které bude zasílat administrátorům projektu, a ti je následně umístí na příslušné místo hypertextu. Role čtenáře má být posílena rovněž samotnou hypertextovostí, která čtenáři umožňuje řídit proces čtení nehledě k předem dané linearitě textu, číst pokaždé jinak, asociativně — tudíž opět vnášet do procesu čtení výrazný tvůrčí aspekt (struktura hypertextu viz obrazová příloha č. 5). Tento projekt však nezbudil větší ohlas, živelné kolektivní autorství se v jeho rámci nerozvinulo, zůstalo tak de facto pouze u konceptu.

Zhruba ve stejné době jako Stradický zveřejnila na internetu svůj hypertextový román *Město* (BAŇKOVÁ 1999a) výtvarnice Markéta Baňková. Baňková na rozdíl od Stradického nepojala internet pouze jako možnost křadě inovací literární tvorby, ale zároveň jako kritiku nového média, resp. nově se objevujícího fenoménu osobních webových stránek (*homepages*). Zkonstruovala fiktivní postavu Růženky Šetkové, která je fiktivní autorkou a vypravěčkou románu a jejíž život se postupně přesouvá z reality běžné do reality virtuální. Upozornila také na snadnou možnost manipulace a předstírání falešné identity v rámci nových forem digitálně zprostředkované komunikace. Vystihla a parodovala také jejich vizuální styl (viz obrazová příloha č. 6). Vytvořila otevřenou hypertextovou literární strukturu, která může být kdykoli doplňována a rozvíjena, byť není budována na principu kolektivního autorství (čtenáři se mohou vyjadřovat k přečtenému textu, nikoli do něj aktivně vstupovat a dotvářet jej, což je plánem projektu *HyperHomer*). Na rozdíl od Stradického hypertextu využívá Baňková více multimedialních možností digitálního textu: text vstupuje do těsnějšího intermedialního kontaktu s počítačovou grafikou, animací a zvukem. Struktura hypertextu je ale stále poměrně chudá, umožňuje čtenáři volbu pouze ze dvou linií (taxikář spáchá zločin / anebo nespáchá; jde de facto o princip kinoautomatu), návštěvu několika slepých uliček a možnost řídit si čtení podle vlastní vůle, tedy přecházet mezi kapitolami v jiném než lineárním sledu.

Projekt Markéty Baňkové vzbudil překvapivě velký ohlas, mnohonásobně větší než Stradického *HyperHomer*. Baňková se dokonce stala tvář na obálce časopisu *Reflex*, který s ní přinesl rozhovor. V něm se autorka vyjádřila o in-



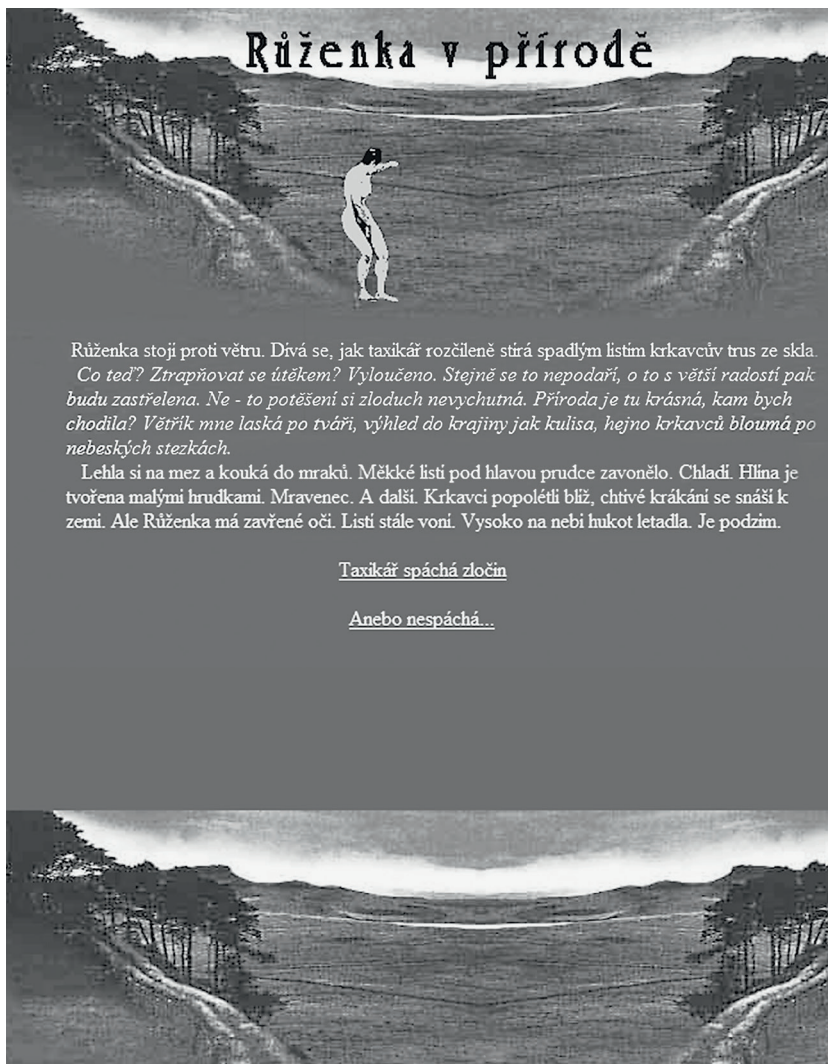
5. Petr Odillo Stradický ze Strdic: struktura projektu *Hyper Homer*

ternetu jako o médiu, které pro ni znamená zásadní zlom v umělecké komunikaci. Na internetu ocenila především větší svobodu, která je dána čtenáři. Čtenář má podle Baňkové dostat příležitost pohybovat se textem „dle své vlastní vůle, nikoli pouze v přímé závislosti na tom, co mu naordinuje spiso-

vatel. Spisovatel je vůbec despota, napíše jeden lineární příběh a vám nezbyvá než ho číst jak ovce od začátku do konce... jaká nuda... A mé Město má ambice stát se postupně tím spleťtým labyrintem, něčím, co můžete číst více způsoby, vracet se zpět a jít po jiné odbočce, nebo nemusíte číst vůbec, stačí koukat na obrázky, poslouchat zvuky“ (BAŇKOVÁ 1999b). Dát svobodu čtenáři je cílem, který vychází z autorčina vášnivého čtenářství, časopisu *Reflex* se svěřila: „Když jsem byla malá holka a četla knihu, stalo se mi, že jsem se pro nějaký příběh nadchla a pak byla nespokojena s tím, jak knížka dopadla. Četla jsem ji po druhé, po třetí, po páté — beznadějně. Pokaždé to skončilo stejně“ (IBID.). Kontakt s novým digitálním médiem nalezl v českém prostředí živnou půdu mnohem lépe v kontextu výtvarného umění než literatury — svědčí o tom mimojiné i fakt, že projektu *Město* je věnována pasáž v akademických *Dějinnách českého výtvarného umění VI/2 1958/2000*, kdežto literární kritika a historie jej nechala téměř bez povšimnutí.

E-mail (a SMS)

Druhou ze základních služeb poskytovaných prostřednictvím sítě internet je elektronická pošta (e-mail). E-maily velmi rychle vstoupily do běžného života a staly se základním žánrem soukromé i pracovní komunikace. Jde o hybridní útvar na rozhraní psanosti a mluvenosti, který nastolil nové principy epistolárních forem komunikace. Paralelním a neméně silným vlivem na proměnu epistolárního stylu mělo rozšíření krátkých textových zpráv (SMS) posílaných z mobilních telefonů (resp. z internetu). Tyto nové komunikační formy brzy vstoupily do interakce se staršími literárními žánry, zejména epistolární povahy. Své remediace se dočkal román v dopisech: např. Jakub Češka vydal román *Hledání běžeckého těla* (ČEŠKA 2008) psaný v e-mailech, Zdeněk Kotrlý se pokusil skloubit románové vyprávění s formou SMS v knize *Bludice* (KOTRLÝ 2005). V obou případech jde spíše o autorovo přihlášení se k nové komunikační formě, která by mohla románovému žánru dát cosi nového. Reálný umělecký zisk z těchto kontaktů starého a nového ovšem nevyplnul, Češkova kniha by se zásadně nezměnila, kdyby její jednotlivé kapitoly neměly hlavičku e-mailu a byly uvedeny jako klasický dopis; Kotrlého *Bludice* je zcela poplatná žánru románu ve verších (byť volných), k digitální komunikační formě se hlásí pouze svým podtitulem. Podobná je situace u velké řady básnických textů rozesetých po sbírkách současných básníků, které se titulem hlásí k formám digitální komunikace, ve vlastním textu však zachovávají tradiční jazyk lyriky (např. Daniel Soukup se sbírce *Výhled do skály* [2007] či Yveta Shanfeldová ve sbírce *Noční krční hřídél* [2006]). Ale sama potřeba hlásit se k formám digitální komunikace něčemu nasvědčuje — poezie stojí v příkrém protikladu k strohé a mnohdy neosobní digitální komunikaci a zároveň s ní chce koexistovat. Zmiňované odkazy lze interpretovat jako upozornění na paradoxní existenci poezie v současném mediálním kontextu.



Růženka v přírodě

Růženka stojí proti větru. Dívá se, jak taxikář rozčileně stírá spadlým listům krkavcův trus ze skla. *Co teď? Ztrapňovat se útekem? Vyloučeno. Stejně se to nepodaří, o to s větší radostí pak budu zastřelena. Ne - to potěšení si zloduch nevyhutná. Příroda je tu krásná, kam bych chodila? Větrík mne laská po tváři, výhled do krajiny jak kulisa, hejno krkavců bloumá po nebeských stezkách.*

Lehla si na mez a kouká do mraků. Měkké listy pod hlavou prudce zavonělo. Chladí. Hlína je tvořena malými hrdkami. Mravenec. A další. Krkavci popolétí blíž, chtivé krákání se snáší k zemi. Ale Růženka má zavřené oči. Listy stále voní. Vysoko na nebi hukot letadla. Je podzim.

Taxikář spáchá zločin

Anebo nespáchá...

6. Markéta Baňková: ukázka z románu *Město*

Nalezneme ovšem i případy, kdy jsou nové komunikační formy reflektovány v samotné struktuře textu. Umělecky zhodnotit sám jazyk nových komunikačních forem dokázal ve svých relativně častých básních stylizovaných jako e-maily či SMS zprávy Karel Škrabal, např. báseň „SMSky cestou z Prahy“ ze sbírky *Strážpytel* (2007). Škrabal k digitálním formám komunikace pouze ne-

odkazuje jako k mimoliterárnímu kontextu, ale začleňuje jejich komunikační perspektivu do fikčního světa básně. Těží z napětí mezi technickými limity určenou délkou zprávy SMS a sevřeností veršové struktury: „Pijeme topvar | ve Slovenské strele | za chvíli jsme v Brně | Těším se na tebe | Buď prosím doma | nechod těm krávnám | na narozeniny | Dárky si necháme | a ještě nám budou | závidět“ (ŠKRABAL 2007: 69).

Programově se k interakci poezie a zpráv SMS postavil Petr Odillo Stradický ze Strdic,⁹ který v roce 2001 na internetu spustil projekt *MOBILYRICS* (*MOBILYRIKA*), jehož záměrem bylo využít formu SMS zprávy pro tvorbu a šíření krátkých lyrických útvarů. Stradický se i zde projevil a stylizoval jako avantgardní vizionář a nově objevený komunikační kanál pro šíření lyrických textů stavěl proti knize, resp. tištěné literatuře jakožto zastaralé mediální formě. I zde je ovšem patrné, že programní a manifestační rovina jeho digitálních aktivit je nasycena nadsázkou a patos vývojové změny a novosti je ironickou pózou postmodernisty. Nevznikl tedy nový žánr, který by měl ambici překonat žánry staré, jak se snažil přesvědčit Stradický, ale jedna z řady postmoderních mystifikačních her. Váhu pro projekt *Mobilyriky* ovšem zajistil tím, že se do něj zapojil i básníky etablované ve sféře tištěné literatury, např. Ivana Wernische či Bogdana Trojaka.

Nové komunikační formy (e-mail, SMS) svou technicky determinovanou povahou literáty inspirovaly jak ke hrám, tak k využití kontrastu mezi lyrickým stylem a technicky chladnou a strohou formou. např. Miloš Vodička ve sbírce *Tradicional* (2003) použil formu SMS u drobných básnických modliteb, vytvořil tak umělecky velmi účinný paradox — do role adresáta SMS zprávy situoval Boha, jako by nebylo nic snazšího než napsat svou prosbu na klávesnici mobilu a odeslat ji na jeho číslo: „S.M.S. a MODLITBA: || Pane Bože volali | Vždyť ty to víš líp než já | že je knížka pěkná že ji | drží v ruce a až se to | zabalí půjdu s ní na poštu | Už jen aby vlaky a kurýři | Tak díky Bože || AMEN || 27. září 2002, II:50:13“ (VODIČKA 2003: 31).

Snadnost digitální komunikace ovšem není pouze předmětem ztvárnění v umělecké fikci, ale v některých případech ovlivňuje způsob jednání autorů s médii ve smyslu institucionálním. Například básník Tomáš Kafka své básně ze sbírky *Verše v roce* (KAFKA 2005) původně vytvářel jako SMS zprávy na svém mobilním telefonu a okamžitě po dokončení je posílal do redakce deníku *Mladá Fronta Dnes*, který je pravidelně tisknul. Tato komunikační forma odpovídala Kafkovu básnickému naturelu a jeho tendenci básni glosovat aktuální politické, kulturní nebo i sportovní události. Zisk, který z této podoby komunikace mezi autorem a periodikem plyne, je jednak rychlost reakce, jednak silný příznak autenticity, který s sebou takto stylizovaný text nese. Rizika

9 Stradického internetové projekty jsou nyní na síti již nedostupné, offline kopie projektu *HyperHomer* je umístěna v knihovně Ústavu pro českou literaturu AV ČR.

jsou nabíledni — formální primitivnost, častá významová banalita. *Verše v roce* jsou de facto remediací žánru básnického deníku, dalšího z tzv. autenticitních žánrů, které v kontaktu s novým médiem podléhají změnám.

S odlišnou intencí přistoupil k formě SMS zprávy básník Miroslav Hule ve sbírce *99 milostných SMS* (HULE 2004). Už ne umělecký záměr nebo snaha po aktuálnosti a autenticitě, ale de facto marketingová strategie vedla autora při kompozici sbírky, která může a má fungovat jako zásobník textů pro milence při jejich milostné korespondenci.¹⁰ Zde se vlastně prostřednictvím nové komunikační technologie vracíme hluboko do 19. století s jeho sbírkami veršů do památníku a podobnými pomocníky,¹¹ resp. vstupujeme do oblasti populární kultury, která díky možnostem nových médií získává nové podoby. Jednou z nich jsou např. servery s texty SMS zpráv tříděné podle tematických kategorií a připravené komukoli k použití (včetně kategorie „básničky“), např. <http://www.pranismskou.cz>.

Miroslav Hule ovšem jde vstříc čtenářům ještě jinou cestou — v dovětku ke sbírce vybízí, aby na uvedené telefonní číslo posílali své vlastní milostné SMS zprávy, ze kterých bude následně sestavena a vydána sbírka *Národ sobě. 100 milostných SMS*. Hule se zřetelně marketingovým záměrem integroval do literárního diskurzu interaktivní prvek, který je vlastně diskurzem digitálních médií. Interakce starého a nového média zde směřuje k cíli zaujmout čtenáře, aktivizovat ho, nabídnout mu „literární službu“, u které je třeba zajistit konkurenceschopnost v mediální soutěži. Nové médium zde figuruje jako samozřejmý nástroj, není předmětem kritické reflexe ani uměleckého záměru.

Web 2.0

Novou kapitolu do vývoje vztahů mezi českou literaturou a internetem přinesl fenomén nazývaný dnes už nejen publicisty, ale i teoretiky nových médií Web 2.0. Jde o pokročilou fázi ve vývoji webu, kdy už se na tvorbě obsahu světové sítě nepodílejí pouze ti, kteří jsou k tomu disponováni svými technickými schopnostmi a znalostmi (programátoři), ale kterýkoli uživatel internetu (srov. SIMANOWSKI 2008). Web 2.0 radikálním způsobem zdemokratizoval autorství, což se nemohlo neprojevit na podobách, které nabývala literatura na internetu.

Prostor pro radikálně demokratizované autorství se naplno otevřel až po roce 2000 (předzvěstí tohoto procesu byl první český literární server *Písmák*,

10 Podobně pojala svoji sbírku *Od sebe k sobě* (2004) Markéta Bartíková.

11 Za všechny jmenujme např. soubor *Amor jako tajemník lásky a český galanthomme*, který vydal roku 1887 Otakar Sadovský s podtitulem *Nejúplnější sbírka milostných dopisů pro všeliké případy s navedením, která ve společnosti se chovati jest, jakož i s doplňkem obsahujícím milostné básně, akrosticha, verše do památníku, společenské hry, květomluvu a. t. d.* Podobného zaměření byla též edice *Památník. Sbírka nápisů do památníku* (1889), kterou připravil Josef Kalenský.

který byl spuštěn už v roce 1997). Pro srovnání: k participaci na projektu *HyperHomer* byla potřeba dodržet tato pravidla nutná k umístění nové stránky do hypertextové struktury:

- a) musí být napsaná standardním jazykem HTML
- b) nepoužívá rámy ani javu
- c) je bez problémů čitelná ve standardních prohlížečích, tj. Netscape Communicator a MSIE
- d) používá kódování češtiny Windows CE
- e) obsahuje grafiku a animace jen ve formátu gif a jpg rozumné velikosti.

Primárně se ovšem počítalo s tím, že participant kolektivního díla dodá hotovou část hypertextu e-mailem a administrátor ji pouze zařadí na patřičné místo.

Něco takového je pro web 2.0 nemyslitelné, ten se naopak snaží maximálně vycházet vstříc uživatelům, kteří si mnohdy ani neuvědomí, že pod hezkou vrstvou webdesignu se skrývá složitá spleť strojových kódů, které zajišťují uživatelský standard.

Literární fóra

Hojně užívanou službou webu 2.0 se v českém prostředí staly tzv. literární servery. Přesnějším označením by ovšem bylo spíše *literární fóra* (tak se ostatně nazývají např. na německém internetu). Literární fóra jsou webové aplikace, které umožňují komukoli bez výraznějších omezení publikovat své literární pokusy. Primárně tedy slouží pro prezentaci amatérské literární tvorby. Jejich přispěvatelé jsou obvykle omezováni pouze počtem příspěvků, které mohou ze své IP adresy během jednoho dne poslat do fóra. Žádná redakční organizace a evaluace textů neexistuje, ta je nahrazena hlasem fóra, jehož účastníci mohou hodnotit jednotlivé příspěvky a komentovat je. Pokud nahlížíme na tyto publikační a komunikační platformy z hlediska převažující literární kvality, musí se zákonitě jevit jako marginálie. Jsou tu ovšem minimálně dva faktory, které nám brání v jejich jednoduché ignoraci. V průběhu několika málo let se literární fóra stala základním prostředím, odkud nejmladší literární generace vstupuje do literární komunikace. Dnes platí, že je stále těžší mezi autory knižních básnických debutů nalézt ty, kteří nezačínali publikovat právě na literární fórech.¹² Druhým a neméně závažným faktorem

¹² Po spuštění české varianty sociální sítě Facebook v roce 2008 se poněkud relativizoval význam literárních serverů pro literární komunikaci na internetu — už nejsou vnímány jako jediný a typický příklad využití demokratického publikačního prostoru, jsou spíše jednou z řady komunikačních forem, které mladí literární tvůrci na internetu dnes využívají (nezřídka jsou aktivní paralelně na literární serverech,

je, že zmiňované knižní debuty autorů přicházejících z literárních serverů nejsou pravidelně umělecky slabší než debuty těch, kteří se do života literárních fór nezapojují. Mezi debutanty přicházejícími z fór jsou držitelé prestižních literárních ocenění, jejich knihy fungují zcela samozřejmě v oběhu tištěné literatury a jsou oceňovány respektovanými recenzenty (např. Jonáš Hájek či Jan Těsnohládek ml.). Samotní autoři po knižním debutu kontakt s literárním fórem většinou omezí, ale nepřerouší zcela. Co do poetiky nelze vymezit jednotný směr či názor, tvorba zmiňované skupiny debutantů je maximálně heterogenní. V neposlední řadě jsou literární fóra legitimizována příležitostnými vstupy starších autorů, kteří se již etablovali v tištěné literatuře a testují si nové nevyzkoušené prostředí.

Mezi nejstarší a nejužívanější literární servery patří *Písmák*, který funguje od roku 1997, v roce 1999 vstoupil do literárního prostoru server *Totem*, v následujících letech se objevila ještě řada dalších serverů, např. *LiTerra*, *Liter.cz*, *Blue World*, *Epika*, některé se také žánrově vymezují. Literární servery jsou kombinací diskuzních fór a literárních dílen. Jejich přispěvatel posílá svůj text na server, aby dostal okamžitý ohlas, klíčovou roli zde hraje právě tato komunikační výměna a sdílení zájmu o literární tvorbu, které udržují koherenci komunit vznikajících kolem literárních serverů (viz struktura obrazovky na serveru *Totem*, obrazová příloha č. 7). Komunikace na literárním serveru má tedy komunitní charakter, už nesleduje lineární model: autor — dílo — čtenář, ale model variabilní: ten, kdo je čtenářem, může být v rámci komunitního modelu v zápětí autorem či kritikem, komunikace je vícesměrná, role účastníků jsou proměnlivé. V komunikačním procesu už nehraje roli profesionalita, i roli redaktora může získat kdokoli, kdo je pravidelným a aktivním návštěvníkem serveru. Mění se zde především podoba autorství: plně záleží na původci textu, zda bude text zveřejněn, autorství se radikálně demokratizuje, je odsunuta autorita a evaluační systém, který by filtroval texty před jejich vstupem do literární komunikace.¹³ Původce textu je ve většině případů anonymní, resp. pseudonymní (užívá tzv. nick) — to ukazuje na labilní povahu této podoby literární komunikace. Vstupují do ní autoři, kteří často nevěří v literární kvalitu svých textů, vstupují do veřejného prostoru, aby si ji ověřili, aby dostali zpětnou vazbu, literární komunikace zde má povahu de facto didaktickou — autor publikuje,

Facebooku, píší vlastní blog, přispívají do internetových časopisů či je redigují apod.). Konkurence Facebooku stanovila přesnější místo pro literární servery — ty jsou nyní spíše místem, kde se dává k diskuzi literární pokus celé potenciální veřejnosti; proti tomu Facebook je z hlediska publika výběrový, texty jeho prostřednictvím jsou nabízeny přesně ohraničenému okruhu „přátel“.

13 Umberto Eco ve své přednášce „Od internetu ke Gutenbergovi“ k tomuto jevu poznamenal, že v internetovém prostředí mizí klasické pojetí autorství a „počítačovou technologií vstupujeme do éry nového samizdatu“ (Eco 2000: 120–121).

TOTÁLNÍ E MAGAZÍN
 ISSN 1214-3229
 Pátek 30.1.

jméno: _____
 heslo: _____
 nově Přihlásit

MENU Robin

Úvodem Doporučujeme Váš prostor Literatura Galerie Soutěže Fórum Poek Hry Knihy Weby Akce

Všechny rubriky
Poezie
 > Poezie
 > Klasické verše
 > Básnické slovo
 > Všeohut'
 > Teorie poezie

Následující
 v Rubrice
Předchozí

Následující
 v Totemu
Předchozí

Následující
 od Autora
Předchozí







Statistika příspěv.
 Napsat do fóra >

VNÍMÁNÍ
 Autor: ALISSIE (stájit) - publikováno 25.1. (16:53:27), v časopise 27.1.

*Kdo vnímá v ruchu velkoměst
 nenápadně vychýlení osy
 když balastem černých cest
 všem skelety
 něco kosí !*

*Kdo slyší v tichu večerním
 volání hlubokého nitra
 a myšlenky zaplazuje dým
 proč slzy
 probouzejí jitra ?*

Poznámky k tomuto příspěvku

| | | |
|--|--|--|
|  | Jiri Jirik (Stájit) - 25.1. > Proč ?? bo minulost je dobrá jako žebřík do "někam", ale když se v ní moc dlouho cachtáš, tak tisíce "proč?" žebřík zamaskujou. | Doporučil |
|  | anae (Stájit) - 25.1. > nenápadně vychýlení osy ... a slzy pro úlevu ... :-) | Doporučil |
|  | smithers (Stájit) - 25.1. > To se mi moc líbí. | Body: 5 Doporučil |
|  | Calendula (Pravidelný) - 25.1. > | Body: 5 reagovat <input type="checkbox"/> |
|  | Lida Studenovska (Pravidelný) - 25.1. > kouzelné | Body: 5 Doporučil |
|  | GabrielRonay (Stájit) - 25.1. > | Body: 5 Doporučil |

7. Struktura obrazovky literárního fóra Totem

aby získal hodnocení, aby vstoupil do diskuze. Podstatné ovšem je, že onou autoritou či arbitrem není redaktor či recenzent, ale celá komunita uživatelů daného serveru. Pro literární servery tak platí to, co německý teoretik nových médií Roberto Simanowski napsal o projektech založených na principu kolektivního psaní (*Mitschreibeprojekte*): kvalita textů ve filologickém smyslu je mnohem nižší než jejich kvalita sociologická, projekty společného psaní a také literární servery mají svoji sociální estetiku — jejich hodnota spočívá v sociálních vazbách, které zakládají, nikoli v textově imanentních estetických hodnotách, tedy v estetice literární (srov. SIMANOWSKI 2004).

Literární servery či fóra proto nové médium nevnímají jako podnět umělecký, ale jako příležitost pro svobodnou distribuci textů. Zcela se vymykají lite-

rárněkritické reflexi v tradičním slova smyslu a tvůrčí činnost zcela otevřeně prezentují jako „masovou“ volnočasovou aktivitu. Realizují sen avantgardy o tom, že na literární tvorbě bude moci participovat každý, ale už nenásledují avantgardu v jejím uměleckém hledačství, originalitě a kritičnosti. V globálu jsou spíše afirmací lidových představ o literatuře a představují průnik literární a vernakulární kultury — jak nazývá Henry Jenkins kulturu vytvářenou amatéry.¹⁴

Literární blogy

Rovněž literární blogy jsou plodem radikální demokratizace autorství, které s sebou přinesl web 2.0. Blog je forma primárně diaristická, umožňující publikovat příspěvky v chronologickém sledu.¹⁵ Jeho literární užití s sebou tedy vždy nutně nese jistý příznak autenticity, který je s deníkovou formou spjat. Obsahově však nemusí jít pouze o texty dokumentující privátní život autora, blog je v literární komunikaci užíván k průběžnému publikování literární textů, což skýtá zejména v próze možnosti pro seriálové rozvíjení narativu. Blog rovněž nabízí nové příležitosti pro komunikaci autora a čtenáře, resp. čtenářů navzájem — slouží k tomu malá diskuzní fóra umístovaná pod každým příspěvkem.

Blog je ve srovnání s literárním fórem mnohem individualizovanější komunikační forma a v literární komunikaci tedy může sehrávat poněkud odlišné funkce, než je pouhá volně dostupná publikační platforma (i když i to patří k základním vlastnostem blogů). Díky individualizované formě skýtají příležitost jak pro začínající autory, tak pro etablované spisovatele, kteří blog užívají k propagaci své tvorby.

Tímto způsobem blog použil například Michal Viewegh, když na internetových stránkách deníku *Mladá fronta Dnes* uskutečnil projekt tzv. blogového románu (VIEWEGH 2009)– Projekt běžel od srpna do prosince roku 2009 a byl založen na principu kolektivního psaní. Etablovaný spisovatel vytvořil úvodní kapitolu románu, načrtl charaktery postav a vyzval čtenáře, aby se aktivně zapojili do pokračování románu, psali jeho další kapitoly. Zveřejněny byly všechny varianty pokračování románu, které čtenáři na blog odeslali. Celkem vzniklo deset kapitol, z každé kapitoly vybral Viewegh vždy tu podle jeho názoru nejlepší variantu, která byla honorována částkou 10 000 korun od spon-

14 Jenkins soudí, že nové digitální nástroje a nové distribuční sítě posílily možnost běžného člověka participovat na své kultuře: „Jakmile subkulturní a fanouškovské skupiny jednou okusily tuto moc, už se nikdy znovu nestanou poslušnými a neviditelnými“ (srov. JENKINS 2006: 162).

15 Anna M. Szczepan-Wojnarská ve studii „Blogi jako forma literacka“ označuje blog za polymediální žánr, který kombinuje mediální charakteristiky webové stránky a dopisu či deníku (srov. SZCZEPAN-WOJNARSKA 2006). Na podstatný rozdíl mezi blogem a deníkem ovšem upozorňuje Jill Walker Rettbergová: „Blogy jsou sociálním žánrem. Blogéři nepišou jen pro to, aby oslovili »svůj milý deníček«, píšou pro svět s jasným očekáváním, že budou mít čtenáře“ (srov. WALKER RETTBERG 2008: 57).

zora a zveřejněna spolu s první kapitolu napsanou samotným Vieweghem. Viewegh tímto způsobem zkombinoval blog s principem kurzu tvůrčího psaní, ale zejména přitáhl značnou pozornost veřejnosti i médií k vlastní osobě. Pro komerčního autora blog přinesl příležitost k ještě vstřícnějšímu kroku vůči čtenářům, než mu nabízí tištěné médium — v něm se může podbízet tématem či jednoduchým vyprávěním; blog mu umožnil umístit svůj text mezi texty čtenářů, vyvolat iluzivní pád distance mezi autorem a čtenářem a nastolení zdánlivé intimity (viz jeho přísliby osobních mailů účastníkům soutěže). Jde tedy o zřetelný příklad marketingového využití blogu, byť poněkud atypický (princip kolektivního autorství není blogům primárně vlastní).

Martin Fendrych ve svém blogu na stránce společenského magazínu *Týden* naopak zachoval chronologický princip a využil jej k seriálovému rozvíjení románu. Tento román vydal následně tiskem pod názvem *Slib, že mě zabiješ* (FENDRYCH 2009) s podtitulem *blogoromán*. Fendrych i v tištěné podobě románu zachoval všechny náležitosti vyplývající z formy blogu včetně datace jednotlivých kapitol a diskuzních příspěvků za nimi. Tímto zdánlivě jednoduchým způsobem zviditelnil specifika literárního blogu, která v prostředí webu působí přirozeně, přenesením do tištěného média ovšem se zviditelňuje jejich váha a nesamozřejmost.

Fendrychovi se podařilo rozehrát významovou hru, která vyvolává napětí mezi přirozenou fikční povahou románového vyprávění a reálným světem, v němž existuje jeho blog. Postavy Fendrychova románu jsou zároveň čtenáři jeho blogu a příležitostně se v rámci svých promluvových pasáží vyjadřují k jeho rozvíjení, artikuluji své postoje a čerpají z blogu informace, které následně uplatňují v rámci svého (řečového i jiného) jednání. Další rovinnou relativizace subjektivity a fikčnosti románu představují diskuze za jednotlivými kapitolami. Čtenáři v nich vyjadřují svá hodnocení i svá očekávání dalšího dějového vývoje. Autorský subjekt je jejich čtenářem a příležitostně do nich pod nickem *Soukromý očko* vstupuje. Tato prakticky okamžitá zpětná vazba umožňuje autorovi velmi rychle reagovat na čtenářské podněty: čtenáři např. zcela otevřeně upozorní na to, že vyprávění směřuje příliš jednoduše očekávatelným směrem a autor v následujících kapitolách má možnost tento negativní trend zvrátit.

Ze čtenářských reakcí je také patrné, že románové vyprávění publikované seriálovou formou blogu velmi silně inklinuje k autentickému čtení. Velká část diskuzních příspěvků spočívá v obdivu toho, co vyprávěč zažil a jak se s tím vyrovnal. Fendrychovi stačí pak pouze nepatrně podporovat tuto přirozenou tendenci čtenářů příležitostným potvrzováním, že se vyprávěné události skutečně staly. Přitom autenticita v prostředí digitálního média je ještě mnohem relativnější než v případě médií tištěných — nejen románové vyprávění, ale ani příspěvky do diskuzí ke kapitolám nemusí vycházet z reality, vznik fiktivního subjektu je v digitálním prostředí velmi snadným a častým jevem.

Fendrych účelně spojil marketingové využití nového média s jeho uměleckou reflexí — vytvořil remediaci románového žánru, která obohacuje jak nový

žánr blogu, tak „starý“ žánr románu a především implicitně vybízí ke kritické reflexi subjektivity v digitálně mediované komunikaci.

Závěr

Fendrychův blogoromán dobře ukazuje na všechny tři základní způsoby interakce literatury a nového média v postmoderním kontextu:

- A) **distributivní využití:** nové médium je využito jako volný prostor pro distribuci textů;
- B) **marketingové využití:** využití potenciálu média k prezentaci autora, jehož tvorba s novým médiem jinak nijak úzce nesouvisí, využití nových způsobů oslovení čtenáře, resp. podbízení se mu;
- C) **umělecké využití:** nové médium není primárně využíváno, je spíše zkoumána jeho estetika a sémantika jazyka v digitálním prostředí, základní princip je zpochybňování a kritika zdánlivě samozřejmých principů fungování nového média.

V ideálních případech dochází k funkční kombinaci těchto tří způsobů využití nového média, z nichž ani jeden není a priori méněcenný. Zarážející je ovšem četnost případů, kdy absentuje snaha využít nové médium umělecky. Zde spočívá základní protiklad mezi reflexí nového média v kontextu historické avantgardy a v kontextu postmoderním.

Pro avantgardu nebylo otázkou, jak **využít** nové médium, ale jak mu dostát a jak jej budovat ve prospěch projektu nového umění. Otázku, co bychom mohli prostřednictvím literatury z internetu vytvořit, si v českém prostředí téměř nikdo nepoložil, technologické a záhy i komerční struktury internetu získaly hegemonní postavení dříve, než se někdo odvážil přijít s alternativním názorem na jeho využití. Spisovatelé si nechali nadiktovat způsoby, kterými mohou internet využívat. Naopak např. pro výtvarníky (srov. ZEMÁNEK 2007) znamenal internet především zásadní problém, vyvolal nedůvěru a potřebu kritického zkoumání.¹⁶

Nová média se stala akcelerátorem postmoderní radikální plurality. Zrodila se z ní a zároveň ji spoluutvářela. Do české literatury přinesla ještě radikálnější pluralitu, než ke které svým imanentním vývojem literatura dospěla v devadesátých letech. Po nástupu internetu už nejde jen o vnitřní pluralitu poetik atd., ale o sesazení literatury na nižší úroveň veřejného diskurzu, mezi velké množství rovnocenných komunikátů. Literatura začala být novým médiem prezentována jako volnočasová aktivita, kterou bez omezení může veřejně

16 Experimentální poezie, která by mohla nalézt nejučinnější nástroje k umělecké reflexi a kritice nového mediálního prostředí, se v devadesátých letech přesunula rovněž do oblasti výtvarného umění a s literaturou udržovala pouze sporadické kontakty.

provozovat každý a ze které někdy vzejde umělecké dílo (což je ovšem irrelevantní pro identitu literatury jako fenoménu). Nejde ovšem o jednoduchou barbarizaci, ale spíše o zviditelnění dříve pouze skryté existence latentní (ineditní/suplíkové) literatury. Ta byla do nástupu internetu sémioticky mrtvá, digitální médium z ní učinilo aktivního činitele v procesu literární semiózy.

Viděli jsme řadu různých případů využití digitálního média v literatuře, které v procesu remediace vyvolávají proměny některých žánrů: u Stradického, Dynky i Baňkové bylo patrné, kterých nových podob nabývá literární (básnický i prozaický) experiment, u Viewegha a Fendrycha jsme sledovali remediaci žánru románu na pokračování, co způsobuje remediace literárního časopisu, bylo patrné na literárních fórech, u Miroslava Huleho jsme zase pozorovali, jak se proces remediace zapisuje do podoby a koncepce tištěné knihy atd. Má ale toto všechno kromě společných příčin také nějaký společný důsledek?

Domníváme se, že každý z těchto rozličných projevů remediace svědčí svým specifickým způsobem o jednom obecném důsledku remediálního procesu — o rozpadu pomyslné hranice literatury jako prestižního veřejného diskurzu, k jehož tvorbě mají přístup pouze ti, kteří disponují vzděláním, talentem, schopností komunikovat s redakcemi časopisů a nakladatelství (nebo rovnou známostmi) a pohybují se nejlépe ve velkých kulturních centrech. V důsledku remediace byl spuštěn proces — řečeno s Henrym Jenkinsem — vernakularizace či nového zlidovění literární kultury, který má svou kulturně podmíněnou, někdy i uměleckou motivaci, jeho projevy mohou být však také imitovány či zveličovány z důvodů pohříchu marketingových.

Studie vznikla v rámci grantového projektu GAČR P406/12/P603.

Prameny

BAŇKOVÁ, Markéta

1999a *Město* [online <http://mesto.avu.cz>; přístup 30. 5. 2011]

1999b „Hraju si“; *Reflex*, č. 19 [online <http://mesto.avu.cz/tisk/rozhovorreflex.html>; přístup 23. 7. 2012]

CEKOTA, Petr

1997 „Zbytečný internet“; *Tvar* VIII, č. 6, s. 9

ČAPEK, Josef

1962 „Film“; in idem: *Nejskromnější umění*; ed. Miroslav Halík (Praha: Československý spisovatel), s. 42–47 [1918]

ČAPEK, Karel

1968a „Biograf“; in idem: *Divadelníkem proti své vůli*; ed. Miroslav Halík (Praha: Orbis), s. 259–261

1968b „...má-li se kino jedno zreformovat“; in *ibid.*, s. 270–271 [1918]

ČEŠKA, Jakub

2008 *Hledání běžeckého těla* (Praha: Togga)

DYNKA, Jiří

1997 *Minimální okolí mrazícího boxu* (Brno: Větrné mlýny) [online, <http://www.mazgazlin.cz/dynka/popsex.htm>; přístup 30. 5. 2011]

FENDRYCH, Martin

Slib, že mě zabiješ. blogoromán [online, <http://martin-fendrych.blog.tyden.cz/>; přístup 30. 5. 2011]

2009 *Slib, že mě zabiješ. blogoromán* (Praha: Argo)

HOLUB, Miroslav

1997 „S podstatným potěšením konstatuji,...“; *Tvar* VIII, č. 6, s. 2

HOLUB, Norbert

1997 „Liternet“; *Tvar* VIII, č. 4, s. 1, 4

1998 „The Pure Czech Cottage in the Global Village aneb česká chýše ve světové vesnici“; *Tvar* IX, č. 19, s. 10

HULE, Miroslav

2004 *99 milostných SMS* (Třeboň: Carpio)

KAFKA, Tomáš

2005 *Verše v roce* (Brno: Petrov)

KOTRLÝ, Zdeněk

2005 *Bludice (román v SMS)* (Praha: Mladá fronta)

KRÁL, Petr

1999 „Česká poesie a svět po katastrofě“; in Martin Pluháček (ed.): *Bitov '98: Poetrie: Svět a domov. Kdo je autor poezie?* (Brno: Petrov), s. 32–36

MAHEN, Jiří

1925 *Husa na provázku. 6 filmových libret* (Praha: Aventinum)

NEUMANN, Stanislav Kostka

1920 *At' žije život!* (Praha: Fr. Borový)

NEZVAL, Vítězslav

1924 *Pantomíma* (Praha: Ústřední studentské knihkupectví a nakladatelství)

1972 „Film“; in Štěpán Vlašín et al. (ed.): *Avantgarda známá a neznámá*, Svazek 2 (Praha: Svoboda) [1925]

STRADICKÝ ZE STRDIC, Petr Odillo

1999 „Přednáška s mnoha názvy“; in Martin Pluháček (ed.): *Bitov '98: Poetrie: Svět a domov. Kdo je autor poezie?* (Brno: Petrov), s. 62–69

2001 „NETmrtelnost, NETonečnost“ [online <http://www.ardor.info/net.html>; přístup 12. 5. 2007]

ŠKRABAL, Karel

2007 „SMS ky cestou z Prahy“; in idem: *Strašpytel* (Brno: Druhé město), s. 69

TEIGE, Karel

1930 *Svět který voní* (Praha: Odeon — Jan Fromek)

1971 „Estetika filmu a kinografie“; in Štěpán Vlašín a kol. (ed.): *Avantgarda známá a neznámá*, Svazek I (Praha: Svoboda) [1924]

TILLE, Václav

1968 „Film“; in Lubomír Linhart: *Václav Tille — první estetik filmu* (Praha: Filmový ústav), s. 121 [1923]

VIEWEGH, Michal

2009 *Blogový román* [online <http://blogovyroman.idnes.cz/>; přístup 30. 5. 2011]

VODÁK, Jindřich

1946 „Listy z prázdnin“; in idem: *Cestou* (Praha: Melantrich) [1910]

VODIČKA, Miloš

2003 *Tradicional* (BBart: Praha)

Literatura

BAUER, Michal

1999 „Úvahy nad sborníkem Bítov '98 (Stančíkova neznalost, anebo Stradického podvod?)“; *Tvar X*, č. 12, s. 7

BOLTER, Jay David — GRUSIN, Richard

1999 *Remediation. Understanding new media* (Cambridge: MIT Press)

BRABEC, Jiří (vydáno pod jménem Viktorie Hradská)

1976 *Česká avantgarda a film* (Praha: Československý filmový ústav)

ČMEJRKOVÁ, Světlá — HOFFMANNOVÁ, Jana (edd.)

2011 *Mluvená čeština. Hledání funkčního rozpětí* (Praha: Academia)

ECO, Umberto

2000 „Od internetu ke Gutenbergovi“; in idem: *Mysl a smysl*; přel. Jiří Fiala — Zdeněk Frýbort (Břeclav: Moravia Press), s. 109–124

EISENSTEIN, Elizabeth L.

1979 *The printing press as an agent of change* (Cambridge: Cambridge University Press)

FAIRCLOUGH, Norman

1992 *Discours and Social Change* (Cambridge: PolityPress)

HEIBACH, Christiane

2003 *Literatur im elektronischen Raum* (Frankfurt am Mein: Suhrkamp)

JENKINS, Henri

2006 *Convergence culture. Where old and new media collide* (New York: New York University Press)

JIROUŠEK, Jan

2001 „Sémiotika verbálně-vizuální vztahů v Seifertově sbírce (a Teigově knize) Na vlnách TSF“; *Literární archiv*, č. 32–33, s. 115–156

McLUHAN, Marsall

1991 *Jak rozumět médiím. Extenze člověka*; přel. Miloš Calda (Praha: Odeon)

PIORECKÝ, Karel

2010 „Proměny čtenářství v procesu remediace“; *Česká literatura* LVIII, č. 4, s. 490–501

SIMANOWSKI, Roberto

2004 „Tod des Autors? Tod des Lesers!"; in Friedrich W. Block, Christiane Heibach, Karin Wenz (edd.): *poests. Ästhetik digitaler Poesie / The Aesthetics of Digital Poetry* (Berlin: Hatje Cantz), s. 79–91

2008 *Digitale Medien in der Erlebnisgesellschaft* (Reinbek bei Hamburg: Rowohlt)

SZCZEPAN-WOJNARSKA, Anna M.

2006 „Blogi jako forma literacka"; *Pamiętnik Literacki* XCVII, č. 4, s. 191–201

SZCZEPANIK, Petr

1999 „Digitální narativita aneb Píšící čtenář"; *Tvar* X, č. 16, s. 1, 4

WELSCH, Wolfgang

1994 *Naše postmoderní moderna*; přel. Ivan Ozarčuk a Miroslav Petříček (Praha: Zvon)

WALKER RETTBERG, Jill

2008 *Blogging. Digital media and society series* (Cambridge: Polity Press)

ZEMÁNEK, Jiří

2007 „Od ideologie reality k pluralitním modelům. České umění elektronických médií v devadesátých letech"; in Rostislav Švácha, Marie Platovská (edd.): *Dějiny českého výtvarného umění VI / 2. 1958–2000* (Praha: Academia), s. 903–927

Résumé

This study deals with the transformation that Czech literature and literary culture have undergone as new media and communications technologies (particularly the internet) have come onto the scene and proliferated since the latter half of the 1990s. The study comes together with a contrasting analysis of the relations between the 1920s Czech literary avant-garde and film, the new media of its era. The methodological framework for the study is the concept of remediation as presented by Jay David Bolter and adapted by the author of the study for the requirements of literary history research. The material that is reviewed is structured in terms of two key spheres, the first being formed by the Czech internet environment itself, giving rise to new possibilities and opportunities for creative work, as well as the presentation and reflection of literary texts (hypertexts structures, literary forums and blogs), while the second sphere is formed by texts published in traditional printed form, but which clearly refer at the compositional, genre and thematic levels to the new digital technologies and media (the blog novel, e-mail novel and text-message poems). In conclusion the study defines three basic ways in which Czech literature interacts with the internet (for artistic, distributive and marketing use).

Klíčová slova / Keywords

česká literatura — literární kultura — nová média — internet — remediacce
Czech literature — literary culture — new media — internet — remediation