

ROZHOVOR

Tři textové kultury

S ROGEREM CHARTIEREM O RUKOPISECH,
KNIHÁCH A DIGITÁLNÍCH MÉDIÍCH

Odborný zájem Rogera Chartiera, předního francouzského kulturního historika, se soustředí na dějiny knih a sociálních praktik spojených s jejich produkcí, publikací, distribucí a čtením. Náleží ke čtvrté generaci školy *Annales*, v současné době je profesorem na *École des hautes études en sciences sociales* v Paříži, profesorem na *Collège de France* a na *University of Pennsylvania*. Mezi jeho nejvýznamnější díla patří knihy *Lectures et lecteurs dans la France d'Ancien Régime* (Četba a čtenáři ve Francii za Starého režimu [1987]), *Les Origines culturelles de la Révolution française* (Kulturní prameny Francouzské revoluce [1990, 2000]), *L'Ordre des livres. Lecteurs, auteurs, bibliothèques en Europe entre XVe et XVIIIe siècle* (Řád knih. Čtenáři autoři a knihovny v Evropě 14. až 18. století [1992]), *Au bord de la falaise. L'histoire entre certitudes et inquiétude* (1998; česky *Na okraji útesu*; přel. Čestmír Pelikán [2010]), *Inscrire et effacer. Culture écrite et littérature (XIe–XVIIIe siècle)* (Vepisovat a mazat. Kultura psaného slova a literatura, 11.–18. století [2005]), *La main de l'auteur et l'esprit de l'imprimeur (XVIe–XVIIIe siècle)* (Ruka autora a mysl tiskaře, 16.–18. století [2015]).

Rozhovor s Rogerem Chartierem byl veden 25. května 2016 v rámci jeho přednáškového turné organizovaného Platformou CEFRES složenou z pražského CEFRES (Centre français de recherche en sciences sociales), Akademie věd ČR a Filozofické fakulty Univerzity Karlovy. Přednáška „Co je to kniha? Odpověď na Kantovu otázku“, již Roger Chartier v Praze přednesl a jež je v rozhovoru opakovaně zmiňována, byla publikována v revue *Knihovna* (2017, č. 1).

Téma spojené s vaším profesorským místem na Collège de France má název „Psané slovo a kultury moderní Evropy“. Když téma představujete, říkáte, že se zabýváte „zkoumáním dějin písemné kultury v Evropě od 15. do 18. století. Veškeré bádání v tomto oboru prostupuje jedna a táž základní otázka — mobilita děl. Jejich pohyb,“ jak tvrdíte, „obnášel zásahy, doved-

nosti a rozhodnutí mnoha aktérů. “V čem podle vás spočívá hlavní dopad vaší koncepce „dějin psaného slova“ na dějiny literatury a literární teorii? Není na mně, abych toto posuzoval, můžu však říct jedno: v celém světě, především ale v anglofonním, hispánském a frankofonním prostředí, se od určitého momentu klade menší důraz na ryze formalistické, strukturalistické a sémiotické přístupy, zato je větší pozornost věnována procesu, jehož prostřednictvím se text stává knihou nebo který proměňuje to, co autor napsal, v tištěný objekt, případně v minulosti v rukopis, který pak čtenář čte. Zdá se mi tedy, že dnes lze obor literární vědy charakterizovat tím, že je přímějí propojen s tradičními disciplínami bibliografickými, dějinami autorství, literárního a intelektuálního vlastnictví a se zájmem o interpretaci, apropiaci a čtení textu. Postupovalo se při tom různými způsoby, takže to není zcela závislé na nové formální historii knihy. Tuto úlohu mohou hrát i pohledy, které již dříve vyjmuly z textu čtenáře a čtení: recepční teorie, čtenářsky orientované přístupy či další teoretické přístupy kladoucí důraz na vyjednávání a transakce mezi sociálním světem, praktikami s ním spojenými, diskurzem a produkcí literárních děl, jak to navrhuje například nový historismus.

Myslím si tedy, že existuje jakási obecná perspektiva, v jejímž rámci by každý mohl uplatňovat vlastní odbornost, určitý zásadnější zájem — a proti tomu se samozřejmě zvedl jistý odpor, zvláště ve Francii —, jehož obecnou charakteristikou je historizace literárního objektu. Příspěvkem k tomuto přístupu, který klade větší důraz na historii, sociologii a kulturu, byla zaprvé nová bibliografie a zadruhé dějiny knihy. A to, o čem hovoříte ve spojitosti s názvem mého tématu na Collège de France, je také inspirováno Armandem Petruccim — skutečností, že musíte o písemné kultuře uvažovat v celém jejím rozsahu, brát v úvahu její produkci a praktiky. V tomto smyslu se některé texty, jež mají estetický účel a byly tvořeny tak, aby vyvolávaly určitou estetickou odezvu, nemohou oddělit od dalších kontextů. Zaprvé proto, že vymezení toho, co je literární, je proměnlivé, a tak hranice, jež považujeme za jisté, jsou ve skutečnosti výsledkem konstrukce. Proto také stejně jako Paul Zumthor rád dáváme slovo *literatura*, pokud má označovat texty napsané ještě před vznikem literatury, tedy před 18. stoletím, do uvozovek. A zadruhé je to proto, že některé morfologické formy psaní mohou být identické: například ty, které se objevují v konceptech básníků italského trecenta, a ty, jež se používají v notářských dokumentech; někdy je příčinou skutečnost, že básníci sami byli notáři, případně jako Petrarca synové notářů. Jde jednak o vytvoření historičtější perspektivy kategorie *literatura*, kterou používáme v obecném významu, a jednak o pochopení kontinuity homologií a vzájemně působících vlivů mezi tím, čemu nyní říkáme literární text, a ostatními druhy textů... Pozadí tohoto projektu je tedy inspirováno mnoha různými tradicemi. Už jsem se zmiňoval o dějinách písemné kultury vypracovávaných italskými paleografy a specialisty na období rukopisů. Neměli bychom však

zapomínat ani na různá dědictví popisné bibliografie, která si začala všimát materiální stránky textu přesahující to, co bylo tradičním předmětem popisné bibliografie, tedy na novou či materiální bibliografii a různé formy historizace kategorie autora, díla, literárního vlastnictví, estetických kategorií, jimiž se řídí produkce textů, a tak dále.

Vy se však ve svém bádání neomezujete jen na novověk. Na jeho pozadí se zabýváte i tím, jak se změnila psaná komunikace v digitální sféře. Před nedávnem vydal časopis *Česká literatura*, pro nějž je náš rozhovor určen, speciální číslo „Literatura — technologie — média“, zaměřené na téma literatury šířené prostřednictvím digitálních médií. Mohli bychom tvrdit, že zatímco dříve pohyb děl obnášel zásahy, dovednosti a rozhodnutí mnoha aktérů, digitální média mají sklony komplexnost vydávání, distribuce a získávání textů snižovat. Můžeme v tom vidět výhodu, kterou IT poskytuje literatuře a aktérům literárního pole?

Ano, ovšem když mluvíte o distribuci literárních textů prostřednictvím digitálních médií, je v tom stále jistá nejasnost, zda se jedná o digitálně šířený text, který existoval či mohl existovat v tištěné formě, nebo o jiný případ, kdy to, co je distribuováno, nelze redukovat na žádnou jinou formu, než je právě ona digitální. Je důležité odlišit *digitalizované* od *digitálního* — „digitalizované“ nejen proto, že se jedná o digitalizaci již existujících textů, ale také proto, že se to dá uplatnit i na texty, které z rozličných důvodů existují pouze v digitální formě, ale mohly by za jiných okolností existovat i ve formě tištěné.

Nejde tedy především o otázku protikladu starých a nových médií, ale o otázku kategorií, jež literární produkci řídí, což jsou kategorie autorství, stability díla (dokonce i v jiných realizacích) a kategorie copyrightu. Běží tedy o mnohem více než o pouhý přechod od jednoho k druhému. Navíc digitální svět představuje z technického hlediska naprostý rozkol s tradičním vztahem mezi knihou jako objektem a dílem jako knihou. To vytváří nové možnosti, ale i problémy: možnosti, jež nejsou dostatečně využity, a problémy pramenící ze všech kompromisů vyplývajících z protikladu mezi těmito dvěma různými světy, které dnes existují, z jejich koexistence. A poněkud to zamlžuje skutečnost, že máme stále ještě tři hlavní písemné kultury: stále se píše rukou; stále čteme především tištěné knihy — ty tvoří zhruba 95 % knižního obchodu. Ve Spojených státech je pouze asi 20 % knih elektronických, přičemž není podstatné, jestli jsou elektronické nebo ne, protože tyto knihy, i když jsou v elektronické formě, patří do katalogu, v němž by mohly existovat anebo skutečně existovaly i jako knihy tištěné. A to je zásadní bod: jedná se o kontinuitu, protože máme tyto tři druhy textové kultury: rukopisnou, tištěnou a digitální. Do budoucna však není jisté, že tyto tři formy přežijí, a nikdo nedokáže říct, jak se vzájemně přeuspořádají. V některých amerických státech se děti ve školách už neučí psát rukou. Vstup do světa gramotnosti

probíhá rovnou u klávesnice. V tomto smyslu možná není důvod, aby se rukou ještě psalo. Proto je také v první řadě nemožné budoucnost předpovídat, bude záležet na situaci: v jiné zemi bude přístup ke klávesnici stále něčím vzácným, nesnadným a nákladným. Další důvod k rozbití iluze o globalizaci — zásadní rozdíly, odlišnosti, nerovnosti mezi různými kulturami nebyly nikdy tak významné jako dnes.

Takže nejprve tu máme toto rozlišení. Je tu však i další problém: Prostupuje digitální forma komunikace proces vytváření díla, a liší se texty, u nichž se má za to, že jsou distribuovány prostřednictvím digitálních médií, od textů distribuovaných jinou formou? Pro mnoho digitálních textů to platí a já se domnívám, že to platí pro všechny texty, jež používáme v komunikaci, jako jsou e-maily a sms zprávy; jsou jiné. Nemusí například dodržovat tradiční pravopisná či gramatická pravidla ani tradiční pravidla zdvořilosti. Když máme co do činění s literárními výtvyry — a právě o nich zřejmě chcete mluvit —, popravdě řečeno nevím. Záleží na tom, zda má autor dostatečné povědomí o různých formách apropriace textu v digitální formě, aby během procesu psaní vytvořil implikovaného čtenáře, který by se lišil od spontánního implikovaného čtenáře konstituovaného na základě tištěné recepce. Otázka tedy zní: Pokud je čtenář implikován jako digitální čtenář, otevírá autor svůj text svému čtenáři proto, aby mohl danému dílu něčím přispět? Je autor připraven opustit myšlenku literárního vlastnictví? Vytváří autor text, který se okamžitě vymkne jeho kontrole, protože se otevírá přivlastnění? To nespíš záleží na způsobu, jakým autor implikovaného čtenáře konstruuje a jak si žádoucího implikovaného čtenáře představuje. Protože v jistém smyslu existuje objektivní implikovaný čtenář, jehož je možné odvodit sociologicky, existuje však i žádoucí implikovaný čtenář — a to, co je tomuto čtenáři ve vztahu k digitálnímu dílu připisováno. Jedná se pouze o schopnost používat text fragmentárnějším způsobem, předpokládá se diskontinuální či hypertextové čtení, anebo je čtenář konstruován jako spoluautor? Uvažuje se o čtenáři jako o někom, kdo vstoupí do textu, transformuje ho a přenáší ho vlněním diskurzu dál? Pokud ano, znamenalo by to skutečně smrt autora.

Ve své přednášce jste parafrázoval Kantův výrok a uvedl jste, že rukopis je nejméně nedokonalá reprezentace ideálního textu, který existuje pouze v hlavě autora jako jakýsi „Text an sich“. Řekněme, že v digitální době autor píše na počítači a sám svůj text zveřejní ve formě, v níž text nemůže být změněn. Bude trvat na tom, že jeho text je autentický. Nedalo by se tvrdit, že ačkoli na jedné straně ztrácíme rukopis, materiálnost rukopisu, „ruku“ autora, jež byla „fetišizována“ až v 18. století, na druhé straně budou mít všichni přístup k oné „nejméně nedokonalé reprezentaci ideálního textu“, protože žádná jiná forma rukopisu nebude existovat — takže text se

dostane přímo od autora ke čtenáři bez spolupráce a zásahů editora a bez všech dalších různých aktérů, kteří ve světě tisku na textu pracují?

Nazývám tuto oblast digitální komunikací — autor může posílat své texty do celého světa, avšak s tou výhradou, že forma textu nebude nutně a přesně taková, jak ji autor vizuálně vytvořil. V materiální formě, v níž se text objeví na obrazovce či displeji, může dojít ke změně písma či grafické úpravy. Obvykle máme možnost měnit použité písmo, jeho velikost či rozložení. Výjimku tvoří případy, kde je text absolutně neměnný. Pokud tomu tak ale je a text není možné měnit, děje se tak proto, že jsme se přesunuli od digitální komunikace k digitálnímu vydávání. A tak se domnívám, že autorův bezprostřední přenos jeho díla, jeho básní či textů potenciálně univerzálnímu čtenářstvu, představuje pozoruhodnou možnost. Tradičně však bylo publikování považováno za možnost vytvořit estetický či intelektuální repertoár textů, které ztělesňovaly či vyjadřovaly záměr vydavatele. Je zde také myšlenka, že díky redakci obsahuje text méně chyb, řídí se pravidly, je v něm méně omylů a pošetilostí, a že vydavatelská činnost byla i činností, která výsledkem toho všeho „zveřejňovala“ — prostřednictvím různých forem reklamy, intervencí v novinách, v katalogu vydavatele. Všechny tyto kategorie tedy vymezovaly, co to znamená publikovat literární text. To vytvářelo filtr, který pomáhal určovat, co je v rámci diskurzu rozpoznatelné. Pokud se přesuneme od literatury k vědění, ve vztahu mezi vydavatelem a teoriemi, jež publikoval, redakční zprostředkování zaručovalo, že nedošlo k žádnému překroucení, že v textu nejsou absurdní tvrzení a všechno je pod kontrolou společenství vědění. A zatřetí tu byla možnost zveřejnění nad rámec vydávání textů. Nejsem si jistý, jestli by vymizení tohoto filtru mělo být pro kulturu a společnost něčím nutně pozitivním. A představa bezprostřední komunikace je možná úžasná z hlediska toho, že poskytuje svobodu, ale stačí, aby si člověk přečetl bezprostřední reakce čtenářů novinových článků, a hned vidí to množství nesmyslů a hloupostí, které do diskurzu vstupují. Svět komunikace je tedy nejen světem komunikace krásy a vědění, ale také komunikace těch nejhorších stránek toho, co lidstvo dokáže vymyslet nebo napsat. Ano, je to otázka rovnováhy, odmítám však představu, že by vydávání bylo něco špatného a že by univerzální komunikace myšlenek každého člověka byla nutně zhmotněním nějakého ráje na zemi.

O dějiny písemné kultury se zajímáte přinejmenším od sedmdesátých let minulého století. Jak se za tu dobu změnil váš pohled na tuto oblast? Proměňuje se v nových mediálních krajinách historiografie písemných kultur či knihy a čtení jakoby retroaktivně?

Zprvė tento zájem o dějiny knihy provázel ve francouzské kulturní historii posun od kvantitativnějších, statistických či sociálních dějin kultury k tomu, že se začala věnovat větší pozornost praktikám: zkoumalo se čtení, a ne jen

kniha, realizace díla, a ne jen samotný text. Tento zájem se zaměřoval například na zkoumání určité kategorie tištěných textů, jako se to dělo v případech takzvané populární literatury, ve snaze pochopit, co tento korpus textů představoval, jak byl přizpůsobován určitými vydavatelskými strategiemi, v jakých režimech mohli čtenáři tento korpus chápat a používat. Člověk ale mohl začít i s kanoničtějšími díly. Já se pustil do Molièra, nedávno jsem obsáhle psal o Shakespearovi a Cervantesovi a ptal jsem se sám sebe, jak se jejich dílo transformovalo nejen prostřednictvím různých vydání, ale i prostřednictvím dalších realizací (překlady, divadelní adaptace, festivaly), a konečně, jaké významy mohly být na různých místech a v různých obdobích konstruovány různými čtenáři a diváky při apropriaci některé z forem tohoto díla. A to je také i nadále hlavní oblastí mé práce — co občas říkám o digitálním díle, není založeno na specifických technických znalostech, ale čistě na srovnání, na tom, co bychom mohli říct o kontrastu mezi dějinami dlouhého trvání (*longue durée*) písemné kultury a diskontinuitou, zlomem či inovacemi dneška.

Nevím, co je pro tento druh projektu mapujícího transformaci ve vztahu k digitálnímu světu nejpodstatnější. Mohlo by to být například spojeno s tím, čím se zabývají někteří lidé ve vašem ústavu — s moderní editorskou praxí; mohlo by to být spojeno s novým druhem výzkumu praxe čtení, s větším důrazem na sociologii, zaměřeným na to, co lidé s těmito novými technikami dělají ve vztahu k tradičnějším materiálům či praxím. Pro mě je nejzásadnější rys dvojí: na jedné straně skutečnost, že poprvé v dějinách písemné kultury dochází k rozdělení objektu — počítač, iPhone, elektronická kniha a tak dále — a textu, protože obrazovka je samozřejmě schránkou či prostředkem nikoli konkrétního textu, ale jakéhokoli textu, který na ni majitel tohoto aparátu nebo objektu chce číst nebo jež na ni chce zapsat. Tak tomu nikdy předtím nebylo: neplatilo to ani u kodexů ani u tištěných knih ani u svitků ve starověku: vždycky tu byl objekt a text v něm — konkrétní dílo v konkrétní formě. Nová zařízení tedy představují naprostou transformaci vztahu mezi knihou jako dílem a knihou jako materiálním objektem. Toto spojení mohlo být vyjadřováno různými historickými konceptuálními figurami, například v 16. a 17. století se používala metafora těla a duše lidské bytosti, v osvícenství se zase rozlišovalo mezi majitelem knihy, který nebyl majitelem diskurzu, a majitelem diskurzu, což byl jednou provždy autor. Dnes je rozlišování mezi duší a tělem podstatně složitější, protože máme jedno tělo pro několik duší. A následkem toho je také zpochybňován koncept literárního vlastnictví. To je pro mě první a nejpodstatnější novinkou současnosti. Tou druhou je, řekl bych, vztah mezi fragmentem a celkem. To znamená, že materiální forma svitku či kodexu, rukopisu či tištěného textu nutí čtenáře k určité — vizuální, materiální, tělesné formě vnímání díla jako takového. Čtenář se tak může rozhodnout, že si přečte jen jednu pasáž, jeden odstavec, jednu kapitolu, nicméně tento odstavec, tato kapitola jsou umístěny tam, kde mají v celku díla jistý

význam. Pokud bude tentýž fragment prezentován v digitální formě, mohl by získat autonomii, jakousi existenci sám o sobě, a to by mohlo nakonec možná vést k vymizení samotného pojmu *fragment*, protože fragment předpokládá celek, z něhož je fragmentem. To je jiný svět, svět psaných jednotek, které by mohly existovat samy o sobě, čtenář by je mohl se značnou volností spojovat, oddělovat a nově skládat. To jsou tedy podle mě dvě hlavní proměny našeho vztahu k psanému slovu, které digitální revoluce přinesla.

A jak už jste řekl, je zde potenciální rozpor mezi dvěma pojmy, které se v humanitních vědách objevily nedávno. Lidé zabývající se tradičními literárními texty jsou teď nuceni brát v potaz i materiální formu, v níž jsou texty předávány čtenáři. Stejná situace poznamenává i dějiny umění: zájem se soustředí nejen na samotné obrazy, ale i na záramování a všechny materiální prvky včetně těch, které se podílejí na reprezentaci textuality. Podobně se v antropologii začal klást důraz na *materialité*, antropologii objektu, a vznikl zvláštní zájem o působení činitelů jiných než lidských, tzv. *non-humans*. Došlo tu tedy k materiálnímu obratu a mám dojem, že obrat digitální by mohl působit protichůdně a věci komplikovat, protože *materialité* digitálního díla nemá nic společného s obsahem, který dílo přenáší. Zdá se, že musíme čelit problému, jak spojit materiální obrat, který nás přiměl k návratu k jiným formám ztělesnění symbolické produkce, a digitální obrat, protože digitální se stále více stává způsobem a aparátem, jímž si symbolické produkce osvojujeme. Znamená to velkou výzvu pro knihovny, velkou výzvu pro vědeckou obec a velkou výzvu pro společnost jako celek.

Dvě související otázky: Zmínil jste se o sociologii čtení a o výzkumu, který v našem ústavu provádíme. Měli bychom a můžeme se vůbec vrátit ke kvantitativním metodám školy Annales? Data mining je dnes jedním z klíčových pojmů humanitních věd. Mohlo by to v současné době nabídnout dějinám čtení obrovské možnosti, nebo je to jen velká iluze o budoucí historiografii? A zadruhé, jako historik písemné kultury pracujete s archivy a psanými materiály, které jsou v nich uchovávány. Ale jak to bude s historiky (digitální) budoucnosti? Ve své přednášce jste se o tom zmínil; s čím však budou pracovat?

Ano, v oboru kulturních dějin se objevily negativní reakce vůči tradiční nadvládě modelu kvantitativního přístupu vypracovaného pro sociálně-demografickou a ekonomickou historii. Jak jsem říkal, chtěli jsme nahradit statistiky vězení, textů, jakékoli formy kulturních artefaktů otázkami apropriace, interpretace, užívání, které nemusely být nutně zpracovávat statisticky, nýbrž s pomocí jiných typů přístupů, z hlediska rekonstrukce těchto kulturních praktik. Nicméně aby něco takového bylo možné, bylo samozřejmě podmínkou, abychom měli nějak zmapovány nerovnosti v distribuci těchto textů; kdo knihy měl a kdo nikoli, jaké druhy knih byly spojovány s jakými spole-

čenskými třídami a tak dále. Domnívám se tedy, že existovala vyváženější představa skloubení kvantitativní analýzy nerovné distribuce tištěných či rukopisných předmětů s otázkou jejich interpretace různými čtenáři — ať už šlo o čtenáře jedinečného, či o čtenáře jako člena určité interpretativní komunity. A také proto, že přinejmenším v některých podobách literární vědy, například v té rozvíjené Francem Morettim, se používá velká databáze. Vychází se z myšlenky, že je třeba literaturu napřed zmapovat, zjistit fakta o překladech a vydáních, a také z myšlenky vzdáleného čtení (*distant reading*), jež byla představena v nedávnější době, takže díky této databázi lze „číst“ stovky různých románů současně. To v mých očích probouzí naléhavou potřebu vrátit se zpátky k podrobnému čtení (*close reading*) v tradici strukturalistických a formalistických přístupů nebo i při analýze kulturních praktik.

Připadá mi důležité vyvážit *distant reading* metodou *close reading* a vždy ukazovat, že je třeba přistoupit k podrobnější analýze repertoáru rétorických forem, vztahu mezi literárním textem a praxí, mezi předmětem a diskurzem sociálního světa. A to nelze udělat jinak než na úrovni velmi podrobného čtení a detailní analýzy. Proč je například důležité pochopit, co byly Hamletovy „destičky“, o kterých mluví, když mu Duch při odchodu řekne „A myslí na mne“, či proč je tak důležité vědět, co je podstatou *librillo de memoria*, jež Don Quijote nachází v Sieře Moreně, kde je nechal Kardenio? Tyto předměty jsou specifické povahy, která byla dříve přehlížena; na destičky lze psát a lze je mazat, lze na ně psát bez pera a inkoustu a samozřejmě v obou případech je to spojeno s tématem paměti a psaní. V sierramorenské kapitole je protiklad mezi Sanchem, který žádnou paměť nemá a mluví jen na základě paměti příběhů a rčení, a donem Quijotem, jehož paměť tvoří jeho knihovna. Mezi nimi se nachází tento předmět, který náleží do písemné kultury, ale který zároveň disponuje možností vymazání — vymazání jako podmínka paměti. Je to pouhý detail, ale můžete se tak pustit do literární analýzy těchto dvou momentů ve dvou význačných dílech na základě něčeho, co se týká dějin písemné kultury. Obhajujeme tedy tento přístup, protože takové analýzy jsou možné pouze v tomto měřítku. Další příklad: v Morettiho literární kartografii *Atlas of the European Novel* (Atlas evropského románu) je zařazena mapa překladů *Dona Quijota*; najdeme zde i německý překlad z roku 1648. V tomto roce však bylo do němčiny přeloženo pouhých 22 kapitol románu. Není tedy totéž zanést do mapy německý překlad z roku 1648 a anglický překlad z roku 1612 či francouzský z roku 1614, což byly oba překlady celého díla. A tak se domnívám, že sen o databázích, sen o „kartografii“ někdy zapomíná na to, že člověk musí věci podrobně zkoumat, aby pochopil, co je vůbec mapováno a co data, která vkládá do té své databáze, vlastně znamenají.

A pokud jde o druhou otázku, tak ano, samozřejmě, pro kteroukoli knihovnu či archiv je problém archivování digitálního spojen se značnými obavami. Je to především problém pro jakoukoli formu genetické kritiky,

protože jakékoli škrty už nejsou viditelné tak jako na papíře a u žádného autora už nevedou k určité řadě verzí. Jsou vidět v daném okamžiku na obrazovce a možná se uchovají na nějakém záznamovém zařízení, ale jejich opětovné získávání je něco docela jiného než sledovat řadu Flaubertových či Zolových variant, tj. jednotlivých stadií jejich práce. To je tedy první problém. A je tu ještě druhý, obecnější — co je možné archivovat z jednoho dne digitální komunikace a publikování ve světě? Navrhuje se firmám a administrativě, aby sbíraly vzorky z jednoho týdne či čtrnácti dnů, a ty by pak dostaly archivní status. A to ještě nemluvíme o debatě týkající se možného smazání či zmizení digitálních dat. Pro genetickou kritiku, knihovny i archivy je to tedy zřetelný problém a o otázce, jakými způsoby bude možné získávat data či sledovat proces psaní, by měly přemýšlet.

Dějínám čtení jste věnoval rozsáhlou pozornost. Domníváte se, že internet nabízí nové možnosti v oblasti výzkumu čtení? Mám teď na mysli zvláště ono obrovské množství obrazů čtenářů, které je možno nalézt online a které by bylo možné využít k výzkumu čtenářských zvyklostí.

Abychom pochopili reprezentace nějaké praxe, je napřed nutné pochopit praxi reprezentace. Ale někdy tato přemíra obrazů, obzvláště powerpointových, naprosto postrádá souvislost s komentáři o důvodu, jazyku, záměru, kódech a konvenci daných reprezentací. Otázka, proč bychom tedy neměli obrazy čtení na internetu využívat, je velmi zajímavá. Na internetu můžete mít korpus obrazů, ale abychom jim porozuměli, potřebujeme také informace, které v samotném obraze nejsou, potřebujeme odkaz ke kódu reprezentace, záměru obrazu, modalitám jeho cirkulace atd. Pokud tomu tak nebude, můžeme říct: 30 % lidí si čte v posteli, 25 % lidí v pracovně... Proč ne? Není to obraz falešný, ale ani neukazuje důvody různých reprezentací čtenářských zvyklostí. Je třeba zdůraznit skutečnost, že tyto obrazy nebyly vytvořeny pro nás. Byly vytvořeny z jiných důvodů: aby odsoudily určitou formu čtení, aby ji učily, předepisovaly nebo zakazovaly... a to je vztah mezi databázemi a *close reading*. Někdy jsou však databáze natolik výkonné, že člověk nemá na *close reading* čas, to naprosto chápu.

Co soudíte o Kittlerově kritice Foucaultovy analýzy diskurzu, která se podle něj omezuje jen na alfabetický svět, zastavuje se před nástupem nových médií, jako je film, a nedá se aplikovat na zvukové nahrávky, filmové kotouče a tak dále?

Víte, ačkoli Foucault tyto technologie přehlíží nebo nezná, přinejmenším si v úvodu své nástupní přednášky na Collège de France nazvané „Řád diskurzu“ dokázal představit dílo bez autorství, bez toho, aby bylo připisováno nějakému autorovi, tedy textualitu, v níž bude vlnění diskurzu místem, kam bude vepsán každý nový diskurz. Jen si vzpomeňte, je to onen nádherný začá-

tek jeho přednášky, kde říká: „Rád bych nemusel mluvit v první osobě“, a jak by takový diskurz vypadal, což je v této situaci, kdy pronáší inaugurační přednášku, paradoxní; nicméně byl tu tento sen či představa, že může existovat jiná forma diskurzivního přenosu, která by byla v jistém smyslu osvobozena od funkce autora či od uzavřenosti díla. A o tom jsme se bavili u digitálního díla: je možné si představit novou formu psaní? A někteří, i když je to pouze okrajové, experimentují s vytvářením otevřeného díla, které není stabilní a nepřipouští žádnou formu copyrightu, je kolektivní produkcí, procesem psaní a přepisování. Proto je pro mě ohromující, že si Foucault na základě svých úvah o funkci autora dokázal takovou situaci představit. A zadruhé je tu Gumbrechtovo pojetí latence: některé texty obsahují významy, které nemohou být ve své přítomnosti aktivovány, ale existují jako možnost. Totéž by se dalo říct s Kantem: Co je osvícenství? Osvícenství nastává, když každý čtenář může jednat jako autor pro celou lidskou společnost, pro kosmopolitní společnost lidí, myšlenek, reforem, úsudků, kritického využití rozumu. Koncem 18. století neexistovaly technické možnosti, jak toho dosáhnout; dnes by však jistou definicí digitálního světa mohla být právě tato myšlenka, že by se potenciálně každý čtenář mohl transformovat v autora a podílet se na veřejném prostoru. Někdy ve mně však mediální studia — ne nutně Kittler — vyvolávají určité pochybnosti, protože výchozím bodem by, jak se mi zdá, mělo být rozlišení logiky, jež je každému médiu vlastní. Uvedu příklad: v dobách, kdy převládal strukturalistický způsob uvažování, tu byla myšlenka univerzálního čtení: četlo se všechno, dalo se číst město, krajina, obraz. Co to však udělá se čtením, když se stane jakoukoli formou dešifrování? A tak se mi zdá, že je třeba nejprve ustavit specifičnost produkce a apropriace každého diskurzu; je absolutně nezbytné vzít v úvahu různé formy symbolické produkce, ale je také zásadní si připomenout, že každá z těchto forem má vlastní logiku produkce a interpretace či apropriace. To je důvod, proč jsem z mediálních studií občas trochu na rozpacích, zvláště když v rámci zájmu o technologii komunikace znovu navozují tuto otázku univerzality některých konceptů, které univerzální nejsou.

Jaké je dnes postavení autora spojeného s určitým filozofickým či literárním dílem, co se v současnosti děje s funkcí autora? Došlo k nějaké zásadní změně? A mělo by se o této změně případně uvažovat z pohledu „epistemických zlomů“ (či „trhlin“), jak určité transformace nazýval Foucault (a nejen on)?

Pro Foucaulta představoval takový zlom následující, co do časového určení přibližný chiazmus: texty, kterým dnes říkáme — teď ho cituji — „vědecké“, vyžadovaly až do 17. století vlastní jméno, jméno nějaké autority; naopak později mohlo být vědecké tvrzení přijato pouze ve vztahu ke stavu vědy a ve shodě s ním a jméno autora nebylo důležité. Naopak běžným režimem cirku-

lace textů, které dnes nazýváme literaturou, byla podle něj anonymita, kdežto v 17. a 18. století se přiřazení autora stává fundamentálním principem fungování tohoto diskurzu, a když se autor skrývá pod pseudonymem, literární kritici a dokonce i čtenáři chtějí vědět, kdo to je. Z toho důvodu Foucaultova přednáška začíná takto poeticky, protože autor dneška integroval funkci autora; osvobodit se od funkce autora byl v té době jenom sen. Právě toto převrácení, situované přibližně do 17. a 18. století, určilo tuto změnu. Je dnes situace jiná? Ano, protože důsledkem byla samozřejmě svrchovanost autora, skutečnost, že jeho jméno autora může vést k charakterizacím textů samotných. Pokud je autor jako takový uznáván, patří to, co napsal, k literatuře; pokud jako takový uznáván není, je to součástí toho, co píšeme dnes a denně, aniž by to mělo jakýkoli literární status. Mnoho lidí autora zná, aniž přečetli jedině z jeho děl. Foucaultova myšlenka nahradit autora dílem byla působivým způsobem myšlení. A nyní, když se objevuje experimentování s novou formou psaní, s digitálním psaním, to jest s vytvářením digitálních objektů, které jsou zaprvé multimediální a zadruhé otevřené a mobilní, může se určitá forma vymazání či zrušení této funkce autora přijímat, potvrzovat a prozkoumávat. Je to však samozřejmě velmi, velmi okrajový sektor: dílo digitální — nikoli dílo digitalizované. Možná je zde snaha realizovat to, o čem Foucault přinejmenším v rétorice své přednášky snil; je však produkce digitálního díla takovou cestou? Není to digitální „kniha“, protože se zde obvykle kříží různé formy symbolické produkce: zvuk, hudba, obraz, film a psaný text. Dnes bychom tomu však neměli připisovat příliš velkou důležitost, protože je to velmi okrajové. Proč? Protože vůči tomu, co popsal Foucault, existuje silný odpor, to znamená, že vztah čtenáře k literatuře je stále ovládán zaprvé čtením tištěných knih — 95 % knih, které se v evropských zemích každoročně koupí, jsou knihy tištěné, a nikoli digitální či digitalizované —, a zadruhé má svrchovaná osoba autora stále zásadní význam: literární biografie, přítomnost autora na knižním veletrhu, dokonce i jistá všeobecná známost autorových veřejných prohlášení a rozhovorů a tak dále. Domnívám se tedy, že v řádu diskurzu, jak jej popsal Foucault, se zde projevuje napětí a silný odpor a že se nová média někdy snaží, nikoli bez potíží, začlenit a inkorporovat například funkci autora, literární vlastnictví, copyright, stálost díla. Krása této techniky ovšem samozřejmě spočívá v tom, že umožňuje pravý opak. A právě to se stalo s digitální komunikací a možná je to také důvod, proč je digitální publikování zpochybňováno nebo by mohlo být rozvráceno, pokud by se v rámci digitální techniky už nezavedla další kritéria řádu diskurzu, jak jej popisuje Foucault, nýbrž by se ve světě digitálního publikování a následně psaní textů, ať už vědeckých či literárních, zavedl pouze požadavek a praxe digitální komunikace.

Existuje také problém národních tradic v humanitních oborech. Vaše důležitá kniha *Na okraji útesu* vychází především z nového chápání díla

Michela Foucaulta, Michela de Certeaua a Louise Marina. Na druhou stranu dílo Friedricha Kittlera *Aufschreibesysteme 1800/1900* (Systémy zápisu 1800/1900) staví především na německých materiálech, i když pro Kittlera hrálo v osmdesátých letech minulého století i Foucaultovo dílo podstatnou úlohu. Jaký mají v moderních humanitních oborech — a zvláště ve výzkumu literatury — význam domácí, národní kulturní hlediska v protikladu k hledisku globálnímu či globalizovanému?

To je zásadní téma, máte pravdu. Nemohu do hloubky probírat německou vzdělanost, protože můj přístup k ní je omezen tím, co bylo přeloženo, a nemám o celé této literárněvědné a mediálněteoretické sféře dostatečnou představu či znalosti. Můžu odkazovat na recepční estetiku, na dílo Gumbrechtovo, na práci lidí zabývajících se francouzskou oblastí, například Hanse-Jürgena Lüsebrinka či Rolfa Reichardta. Na svou obhajobu mohu říct, že v německé či anglické tradici, a dokonce ani v tradici francouzské, jsem neviděl citovat autory, kteří pro mě byli stejně důležití jako autoři němečtí. Na jedné straně to je celá tradice italských dějin písemné kultury, a jméno Armando Petrucci má stejně zásadní význam jako kterýkoli ze jmen jeho německých kolegů. Petrucci je vůbec opomíjen, ačkoli zavedl nový způsob uvažování o písemné kultuře a vztahu mezi „literaturou“ a neliterárními texty. Zadruhé si myslím, že jeden z nejlepších způsobů, jakými je rozvíjena moderní editorská praxe, reflexe vztahu mezi filologickým přístupem, přísně bibliografickým přístupem a přístupem ryze literárním, představuje španělská textologická a literárněvědná tradice; pro mě je nejlepší literární vědec a editor současnosti Francisco Rico. Mnoho lidí ve své práci nikdy neuvedlo jakoukoli podobu španělské literární vědy, kdežto pro mě má Rico stejně klíčový význam jako kterýkoli z anglických a amerických autorů, které citují všichni, protože téměř všichni čtou anglicky. Žijeme tedy v intelektuálním a vědeckém světě, kde není nic globálního, nic univerzálního, je zde omezený prostor bibliografií a odkazů v jednom jazyce — v jazyce autora — a v dalším jazyce, kterým je angličtina. A dnes doplácíme na omezení počtu překladů. Je těžké překlady vydávat, je to drahé, nemusí být vždycky dost čtenářů a v mnoha případech se lidé domnívají, že když někdo píše ve španělštině, bude to zajímat pouze ty, kdo pracují na katedrách hispanistiky — proč tedy překládat pro lidi, kteří si daný text mohou přečíst v originále? Nejvýraznější je toto nebezpečí v Americe, kde dal imperiální dosah jazyka vzniknout téměř absolutní slepotě vůči všemu, co nebylo přeloženo. Mám za to, že je třeba lidi aktivizovat, říci: je třeba se snažit, naučit se další jazyky, ale také být zvědavý, vzít v potaz, že i mimo rámec toho, co upřednostňujete, může být něco důležitého. Až poté je to i technický problém a lze najít různé způsoby, jak překonat nedostatek znalosti jazyka, nicméně v první řadě zde musí být právě ona zvědavost a pozornost překonávající obvyklé limity.

To se dotýká i otázky mobility textů, již se zabýváte. Zdá se, že v moderních humanitních oborech — v přírodních vědách už je to zřejmé — je jediným prostředkem překladu angličtina, chce-li být autor čten všude. Ve své přednášce jste poukázal na to, že autor komunikuje obsah svého díla jen ve velmi konkrétní formě; pokud tomu tedy dobře rozumím, změna formy implikuje také změnu obsahu. Není podobnou deformací intelektuálního obsahu i překlad?

Rozumím vám, ale překlad může být zároveň jedním ze způsobů, jak popisovanou situaci překonat; takže forma neforma, je nutné přijmout překlad jako prostředek.... Připadá mi, že v oblasti kulturních dějin je zkoumání a analýza překladu důležitou součástí literární vědy, dějin knihy či mediálních studií. Je důležité podívat se na překládání v minulosti, abychom si lépe uvědomovali, co se stane, když je kniha přeložena. V posledních letech jsem se věnoval několika případovým studiím a podrobně analyzoval překlady určitých knih z raněnovověkého období, těch, které měly v Evropě nejuniverzálnější recepci: dvěma příklady jsou Castiglioneho *Il Libro del Cortegiano* a Las Casova *Brevísima relación de la destrucción de las Indias* — a zde můžete sledovat, co se překladem transformuje. Může to být samozřejmě slovo, může to být název — v různých překladech měla Las Casova kniha pokaždé jiný název, protože ten je určen kontextem překladu. Někdy mohl být důvodem status dané knihy. Fascinujícím příkladem, jímž jsem se zabýval, je Norbert Elias, podle nějž existují dvě zásadní pojednání: pro dvorskou politiku Machiavelli a pro dvorní mravy Baltasar Gracián. On sám používal překlad Graciánova *Oracula manual* (1647) ve francouzské verzi Amelota de la Houssaie z roku 1684. A Courtain vymyslel název *L'homme de cour* a usoudil, že se tato kniha vztahovala na dvorskou společnost — ovšem v *Oracula manual* Baltasara Graciána se neobjevuje slovo *corte*. A zde se s dílem jezuity Graciána stalo něco velmi komplexního, když jistou univerzální etiku, již si však mohli osvojit pouze lidé schopní knize v těžkém Graciánově stylu porozumět, transformoval Amelot do jakési příručky dvorského chování. Je to velmi podstatná proměna a Norbert Elias, kterého jinak obdivuji, se ve svém tvrzení, že dílo Baltasara Graciána bylo první příručkou dvorské etikety, naprosto mýlil. Takto Graciánovo dílo interpretoval až jeho francouzský překladatel nějakých čtyřicet let po jeho vydání. To je pozoruhodný příklad, který, jak se mi zdá, probouzí zájem o překlad a také o otázku nepřeložitelného. To je důležité téma. Někteří autoři byli považováni za nepřeložitelné. V 17. století se o tom vedla velká debata, v případě Graciána, který byl chápán jako nepřeložitelný, ale i v současné době se mezi autory a překladateli vedou diskuze, jestli se některá slova mají ponechat v originále s poznámkou, nebo jestli je nutné překládat celý text.

Obvykle byla slova považovaná za nepřeložitelná překládána. U Graciána to bylo slovo *despejo*, což je jedna z podob *sprezzatury*, tedy dalšího nepřeloži-

telného, ale přesto překládaného slova, poprvé použitého Castiglionem; znamená to uplatňovat veškeré ctnosti s lehkostí, přirozeně a spontánně. Amelot ve věnování králi uvádí, že se toto slovo nedá přeložit. Nicméně v knize je jeden aforismus, který nese název „El despejo“, a Amelot ho přeložil jako „Le Je-ne-sais-quoi“.

Jak vnímáte vztah mezi oralitou a písemnou kulturou existující v současnosti? Jaký je vztah mezi technikami psaní a tím, co Walter J. Ong nazval „sekundární oralitou“? Lze například vzít v potaz, že tento rozhovor natáčíme, ale publikován bude v písemné podobě.

Přesně tak, a nejspíš bude ... ne snad cenzurován, ale převeden do správnější angličtiny a přeložen. Takže překlad překladu — protože já teď přemýšlím ve francouzštině, mluvím víceméně anglicky a vy to budete převádět na text, ten text bude přeložen do češtiny a redakčně upraven. Klasickou situací v 16. a 17. století bylo, že mnohé překlady vznikaly jako překlady překladů, a zvláště francouzština byla často prostředkujícím jazykem mezi španělštinou nebo italštinou a dalšími jazyky. Ale abych odpovídal na vaši otázku: Co tato transformace zahrnuje? Řekl bych, že výchozím bodem je rozlišení, s nímž přišel Jack Goody, mezi tím, co je umožněno kteroukoli formou písma, alfabeticou, hieroglyfickou či piktografickou, a tím, co implikuje tok orality. Veškeré diskurzivní vztahy jsou tímto rozdílem hluboce transformovány — orální diskurz se nedá archivovat stejným způsobem jako psaný text, který může být předmětem zpracování, přeorganizování, opětovného používání atd. Kniha Jacka Goodyho *The Domestication of the Savage Mind* (Ochočení divošské mysli) byla tedy určitým východiskem, protože Goody se chtěl jednak s využitím sekundární literatury podívat na účinek zavedení psaní v Mezopotámii a Egyptě, jednak chtěl s využitím zkušeností ze své práce etnografa a antropologa totéž zkoumat v některých částech Afriky. A chtěl také vystavit kritice způsob, jakým antropologie využívá dichotomie a protiklady vlastní písemné kultuře, které v případě, že lidé vyprávějí mýty nebo si představují třídění věcí, nejsou relevantní. *Domestication of the Savage Mind* byla tudíž kritikou strukturální antropologie a způsobu, jakým strukturální antropologie redukovala složité vztahy, nejistotu a otevřenost orality či praktik orálních kultur na kategorie psaného textu. Jakmile toto radikální odlišení přijmeme — a do tohoto kontextu můžeme zasadit i dílo W. J. Onga a jiných — můžeme pochopit i další dva fenomény: zaprvé šíření psaných textů ústním podáním a zadruhé transkripci orálního diskurzu. A právě to více méně děláme. Ústní podání psaného textu — všechny formy orality, kázání, drama, politická promluva, které obvykle předpokládají text jako něco, co je přednášeno, ať už jde o plně napsaný text, či pouhé osnovy či koncepty — všechny tyto formy vyvolávají otázky spojené s orálním podáním textu, s technikami používanými lidmi, kteří text poslouchají (stenografie či těsnopisné techniky

jako v 16. a 17. století), aby jej přepsali a „ukradli“, s rezistencí vůči publikování kázání či her, protože u obojího se mělo za to, že jsou od ústního provedení neoddělitelné. A naopak transkripce ústních promluv nastoluje také téma smyslu, protože v oralitě není význam pouze diskurzivní, ale utváří ho také gesta, výraz tváře, pomlky a intonace. Zabýval jsem se otázkou, jak a kdy začala být interpunkce záležitostí gramatiky a syntaxe a přestala být považována za formu přítomnosti hlasu v textu — vyjádřenou délkami odmlk, stoupáním a klesáním hlasu a důrazy. Je zde tedy celý propletenec problémů, které byly důležitými prvky v transformaci zkoumání literatury. Představovalo to zřetelný návrat k myšlence, že v textu je přítomen hlas, jež byla stěžejní v antice. Vyvstávají tu očividně další problémy, protože tento hlas by mohl být hlasem textu, „vox paginarum“, nebo hlasem čtenáře, který čte nahlas, ale také hlasem autora v této odlišné formě čtení jeho díla jako modality jeho zveřejnění. Anglické slovo *lecture* je přesné: musíte číst něco, co jste napsali, čili forma orální komunikace čtení, a v současné společnosti je zřejmě k dispozici více způsobů, jak zdůraznit tyto praktiky, než dříve. A obráceně — nikoli od textu směrem k oralitě, ale od orality směrem k textu; ještě před příchodem nových médií byla řada knih diktována, byly knihy, jež byly rozpravami. Takže pokud přijmeme východisko, že toto jsou rozdílné formy komunikace a sledují různé typy logiky, můžeme dospět k závěru, že vytvořit tištěnou knihu na základě orality je někdy možná až příliš snadné řešení; je zde jiná kontrola platnosti vyjádření. V digitální technologii se objevuje myšlenka znovu do psaného slova vnést něco, co by v komunikaci mohlo patřit k vyjádření orality: emotikony, nyní emodži, všechny vyjadřují rejstřík psaného slova, který není bezprostředně dešifrovatelný. Rozpoznat, že je něco míněno ironicky, je snazší v situaci, kdy lidé komunikují tváří v tvář, než v písemném projevu — a tak se k dané pasáži přidá smajlík, že se čtenář má zasmát. Možná to je poslední forma představy univerzálního jazyka, který by byl schopen vyjádřit emoce či city nebo nálady bez použití jazyka psaného. V 18. století se tato metoda bezprostředního jazyka, což byl jazyk výrazů těla, hodně zkoumala, například byla definována nová forma baletu, *ballet d'action*, u níž se v 18. století mělo za to, že je schopná komunikovat nejen výrazy, ale také myšlenky, představy. Možná jsou některé způsoby využití digitálních technologií včlenitelné do této perspektivy.

V digitálních médiích máme text, je zde však i možnost kombinovat jej s videi a obrazy, kombinovat modality médií...

Ano, můžete je kombinovat, ale ne vždy a ne pro každou z těchto produkcí. Ačkoli to, co říkáte, je rozhodně pravda, naprostá většina toho, co se vyjadřuje prostřednictvím digitálního světa, je stále psané slovo, od blogu po e-mail a od zpřístupnění *digitalizovaného* textu, tj. noviny, časopisy, různá díla, až po čtení původních *digitálních* textů. Možná jedním z nejdůležitějších dů-

sledků vynálezu knihtisku bylo posílení písarské kultury, protože samozřejmě k mnohým tištěným předmětům patřily různé formuláře, do nichž někdo musel ještě něco vepsat rukou — průvodní list poutníka, úřední dokumenty, směnky. Knih tisk dal tedy silný podnět k rukopisné produkci, a tak by tato otázka digitálního světa, který umožňuje vizuální komunikaci, video atd., mohla přinést posílení praktik psaní, které se možná nebudou řídit pravidly tradice psaného slova; ovšem všichni ti lidé, kteří celý den píšou esemesky, jsou také pisatelé textů. Je proto těžké hodnotit, čím digitální svět k písemné kultuře přispívá. Na jedné straně někdo lamentuje nad úpadkem gramatických pravidel, pravopisu i pravidel zdvořilosti — e-mailu nelze psát s tradiční epistolární zdvořilostí —, ovšem na straně druhé přinesl digitální svět obrovský nárůst psaní, což by teoreticky mohlo vést k jiné formě komunikace. Člověk nemůže z nějaké techniky přímočaře odvodit její využití. Ale na tom je postaveno mnoho komentářů — buď oslavují to nejlepší, protože každý ovládá veškeré možnosti digitálního světa, nebo odsuzují to nejhorší, protože ta technologie v sobě nese i důsledky, které by mohly být považovány za negativní. Ale jak zdůrazňoval Walter Benjamin, technologie přináší důsledky, které jsou mnohem ambivalentnější než ty, které očekáváme.

S Rogerem Chartierem rozmlouvali Michael Wögerbauer a Richard Müller,
přeložila Lucie Johnová.