



ZA OBRYSY MÉDIA

Literatura a medialita

**Richard Müller,
Tomáš Chudý
a kolektiv**

Ústav pro českou literaturu AV ČR
Nakladatelství Karolinum
2020

Recenzovali:

Mgr. Tomáš Dvořák, Ph.D.

Mgr. Bogumiła Suwara, Ph.D.

Na obálce použit výřez z fotografie Běly Kolářové *Bez názvu* (z cyklu *Stopy*), 1961 (Moravská galerie v Brně).

Fotogramy též autorky jsou reprodukovány rovněž na frontispisu a na předělových stranách.

Katalogizační údaje jsou k dispozici v Národní knihovně ČR.

Kniha vznikla v rámci grantového projektu GA ČR č. 16-11101S Literární komunikace ve světle „médií“ a s podporou na dlouhodobý koncepční rozvoj výzkumné instituce 68378068.

Při práci na publikaci byly využity zdroje výzkumné infrastruktury Česká literární bibliografie (<http://clb.ucl.cas.cz>).

© Ústav pro českou literaturu AV ČR, v. v. i., 2020

© Nakladatelství Karolinum, 2020

© Běluše Kolářová – dědicové c/o DILIA, 2020

ISBN 978-80-246-4688-6 (Karolinum)

ISBN 978-80-7658-005-3 (Ústav pro českou literaturu AV ČR, v. v. i.)

ISBN 978-80-246-4689-3 (pdf, Karolinum)

ISBN 978-80-7658-006-0 (pdf, Ústav pro českou literaturu AV ČR, v. v. i.)

Obsah

Úvodem.

Genealogie konceptu média a literární věda / 11

Kapitola 1

Tomáš Chudý: „Médium“: koncept, dějiny / 31

1. Konceptuální (pre-)historie „média“ / 31
 - Vymezení „média“: hledisko funkce / 31
 - Doklady a záznamy pojmu a funkce / 34
 - Funkční pojetí média ve světle konceptuální (pre-)historie / 42
2. Aspekty mediální evoluce / 44
3. Médium jako prostředí a jako prostředek/nástroj; jednota obojího? / 53

Kapitola 2

Pavel Šidák: Materiál v literatuře. Pohledy české estetiky a poetiky 19. století / 59

1. Herbartovi dědici / 60
2. Filologové a poetologové / 74
3. Pojem, eufonie, idea: dvě a jedno řešení / 86

Kapitola 3

Richard Müller, Pavel Šidák: Reflexe mediality v Pražské škole / 91

1. Vymezení problému / 91
 2. Posun k mediálnímu myšlení ve strukturalismu pod vlivem filmu / 94
 3. Proměna estetické funkce reflexí architektury (jako funkce „mediační“) / 100
 4. Osnovné principy Pražské školy v mediální perspektivě / 106
 - Problém znaku (v divadle) / 108
 - Sjednocující významový princip a nezáměrnost ve světle divadla / 110
 5. Medialita v Pražské škole: závěry / 112
-

Kapitola 4

Martin Ritter: Mediální filosofie Waltera Benjaminu / 121

1. Pojem média / 122
2. Věk masy a problém zvládnutí emancipované techniky / 126

3. Technika jako antropo-fyzická souhra a jako orgán / 129
4. Techniky vnímání: bezprostřední dávání se světa / 132
5. Benjaminova mediální aktualita / 133

Kapitola 5

Miroslav Petříček: Diskurz, fikce, médium a *écriture* / 137

Kapitola 6

Josef Vojvodík: „Nechejte přízraky, ať se vrátí“. Moderní spektrologie a její média / 157

1. Film: zdvojený „obraz – přízrak člověka“ / 160
2. Technika jako „otevřená forma“ / 162
3. Člověk – „mediální událost“ / 163
4. „Homo pictor“ a „místo obrazu“ / 164
5. „Být lebkou“: kubus, krystal, black box / 167
6. Negativita, neurčitost, mnohoznačnost: modality negativní antropologie / 169
7. Věda o přízracích aneb spektrologie / 175
8. „Stínové zdání s jistým náznakem bytí“: fototechnika a fantomachie / 181
9. Posmrtná fotografie – posmrtná maska: dvě média otisku a mizení / 187
10. (G)HOSTage: být rukojmím přízraků / 195

Kapitola 7

Richard Müller: Gesto a jeho (proto)mediální prahy / 213

1. Medialita sémantického gesta a nezáměrnosti / 216
 - Mediální příznakovost „sémantického gesta“ / 216
 - Záměrnost a nezáměrnost jako mediální jevy / 224
 - Protomediální prahy gesta / 227
2. Medialita komunikace mezi gestem a řečí / 229
 - Gesto, řeč, rytmus, grafismus / 229
 - K původu mediální diferenciaci znaku („mytogram“) / 234
 - K technicitě obrazu a gesta / 237
 - Další závěry; dvojí nezáměrnost? / 245
3. Gesto a nezáměrnost Sester Vaneových [1951] / 249

Kapitola 8

Richard Müller: Otevřenost. Informační (kybernetický) moment v literární vědě a české experimentální poezii 60. let / 259

Preludium: Kdybys tak slyšela jeho „Nevermore“ / 260

Téma / 262

1. Od entropie k vnímání / 264
 - Jakobson: první prostředník / 264
 - Mezi informační teorií a kybernetikou / 271
 - Eco: *Otevřené dílo* a jeho „dědictví“ / 281
 - Komunikační modely a zrod čtenáře / 296
 - Červenka: proces a výstavba literárního díla, estetická funkce a zaměření na *univers de discours* / 298
2. Česká „poezie nového vědomí“ v kontextu informačně-kybernetického momentu / 305
 - Rozmezí / 305

- Zkoušky Zdeňka Barborky / 327
3. Informační (kybernetický) moment ve světle experimentální poezie (a vice versa) / 332

Kapitola 9

Tomáš Chudý: Technika a média / 337

1. Technologické nevědomí a přerod v roli médií (Kapp, Thrift, Ihde, McLuhan) / 337
Ernst Kapp, Nigel Thrift a myšlení po Gilbertu Simondonovi / 339
Don Ihde a fenomenologie techniky / 345
Rekurzivní smyčka a Erhard Schüttpelz / 347
Narkotizace médií – McLuhan (a pokračovatelé se vztahem k sémiotice – Winkler) / 351
 2. Zpracovávání, manipulace a diskurzivní ekonomie / 358
Manovich – perzistence reprezentací / 358
Kittler – manipulace bez pojetí znaku / 361
Winkler – procesování a diskurzivní ekonomie / 366
- Exkurz I – infogenně-sémiotický. Rozpletení spletnice: signál-data-informace-znak-sdílení (Manovich, FaBler, Eco) / 374
Komunikační kvanta a komplexita / 375
Okamžitá teleakce a její pozdržení / 376
Signál a filtry / 377
Koncept infogenního člověka / 378
Technogenní a přirozená interakce / 381
- Exkurz II: Ke komunikační diferenci a estetické otázce (Abraham Moles) / 384
Exkurz III: Aplikace na interface počítače a nové možnosti experimentování / 386

Kapitola 10

Josef Šebek: Komunikace, roztok a medialita.

K paradoxnímu charakteru Williamsova myšlení o médiu / 393

1. Kultura a komunikace / 395
2. Technika, technologie, kulturní forma: médium a technologický determinismus / 399
3. Roztok: médium v rámci společenských signifikačních systémů / 408
4. Mediální teorie literatury? / 416

Kapitola 11

Tomáš Chudý: Teorie sociálních systémů a médium / 419

1. Nepravděpodobnost komunikace a dvojí kontingence / 419
 2. Médium „umělecké dílo“ a kód umění / 426
- Epilog I: Figury a formy, média a umění (Leschke) / 437
Epilog II: Literatura jako médium smyslu? (Jahraus, sémiotické aspekty) / 443

Kapitola 12

Richard Müller: Poetika – sémiosféra – médium.

Rozcestí Lotmanovy kulturní sémiotiky / 449

1. Východiska / 449
2. Lotmanova rozcestí a hranice / 454
Prolog: Neurčitost a sen jako (pre)mediální fenomén / 454
Ke kulturní dynamice / 455
Exkurz I: Pojem interference u Michela Serrese / 462
Sémiosféra, remediace a medialita paměti / 474
Mediálně genealogické zhodnocení / 477

- 3. Lotmanova sémiotika a technika / 480
 - Paměťová funkce a technologický dispozitiv / 480
 - Kreativní funkce, automatické výpočetní procesy a neuronové sítě / 482
- Exkurz II: Fantom interaktivity a rozměry imerze (Marie-Laure Ryan) / 486
 - Hologram, nebo simultaneita (ne)povědomí o médiu? / 488
 - Mediální různost jako korektiv dichotomie „interaktivity“ a „imerze“ / 489
- Exkurz III: Návrat k Iserovi: čtení, autoregulace, obraz a neurčenost / 492
 - Obraz jako *metaxy* a proces čtení / 494
- 4. Dovětek: Mediální místo metafory / 496

Kapitola 13

Stanislava Fedrová, Alice Jedličková: Teorie intermediality.

Zjevnost vztahů, unikavost média / 501

- 1. Genealogie disciplíny / 502
 - Prehistorie: *paradigma umění*. Koncept *ut pictura poesis* / 503
 - Protointermedialita: popíraný příslušník rodokmenu / 508
 - Preintermedialita: comparative arts, interart studies / 513
- 2. Intermedialita: systemizace teorie a ustavení oboru / 525
 - Motivace proměny: stav kultury a diskurz vědy / 525
 - Zázemí intertextuality, rozšíření záběru pod vlivem vizuálních studií / 527
 - Hledání dokonalého modelu: literaturocentrická intermedialita / 530
- 3. Provoz etablované disciplíny: univerzalistické ambice a digitalizace kultury / 540
 - Kritika (kodifikujících) schémat a nové akcenty / 540
 - Který pojem je zastřešující? / 541
 - Impulzy i konkurence: naratologie, transmedia storytelling, adaptační studia / 545
 - Konečně definice média: pojem modality / 550
- 4. Současné problémy a diskuse / 552
 - Téma: analogový/digitální – réma: materialita / 554
 - Procesualita a transformace / 555
 - Výhledy: *literaturbezogene Intermedialität* / 559

Richard Müller, Tomáš Chudý, Alice Jedličková, Josef Šebek, Stanislava Fedrová:

Kroky k mediální teorii literatury. Závěrečná úvaha (polylog) / 567

- Média a jejich procesy, definice média a pojmová genealogie / 568
- Umění a média, zastřená medialita literatury: lekce intermediality (a intermedialitě) / 571
- Mediální archeologie, mediální evoluce? / 572
- Komunikace, její aporie a meze, literatura, médium, kultura / 574
- Technika / 577
- Literatura a médium řeči, kultura a (infogenní) společnost (dnes) / 578

Literatura / 582

Soupis zdrojů obrazových reprodukcí a grafických znázornění / 636

Summary / 640

O autorech / 648

Jmenný rejstřík / 652

Genealogie konceptu média a literární věda

1.

Prvotní zájem, který motivuje větší část přítomné knihy, je rozvinout východiska pro uvedení literární a mediální vědy na společný základ. Rozpravu těchto dvou oborů můžeme doposud stručně (ale výstižně) charakterizovat dlouhodobou vzájemnou neochotou naslouchat; tu lze připsat kromě jiného tomu, že mediální studia mají počátek ve snaze radikálně se vymezit vůči etablovaným rámcům literárněvědných disciplín. Mediální studia a vědy, jejichž původní „disidentní“ sklon vystřídal sebevědomí nové a společensky potřebné disciplíny, jeví dnes pramalý smysl pro speciální studium „starého média“, jakým je literatura (paradoxně však proti „otcům zakladatelům“, jako byli Marshall McLuhan či Friedrich Kittler). Literární věda zůstává zase z valné části odtržena od otázek, které uváděly v pohyb vývoj mediálních studií – otázek pochopitelně spojených s vývojem (nových) médií. Výjimkou potvrzující pravidlo je pouze několik oblastí, jako je (ubývající) část intermediálních studií a nových médií, starší fáze jako *Literatur- und Medienanalyse* a nověji (spíše okrajové oborové verze) systémové teorie a teorie sítí aktantů (*Actor-Network Theory*); dále jsou tu individuální přístupy, ovlivněné například mediální filosofií. Namísto systematického dialogu jsme svědky vzájemného odvrácení.

Motivace k usilování o integraci obou disciplín lze vyvodit i z řady nedořešených otázek současného výzkumu literatury: nejasný status „materiality“ v literatuře; nejednoznačný rozsah dopadů „nových médií“ na literárněkulturní procesy včetně etablovaných praxí, jako je psaní a čtení; potíže při konceptualizování úlohy techniky, které překračuje dějiny písemných kultur. Tato situace předurčuje naši metodu. Jak se totiž utvářejí podmínky (vzniku) mediálního diskurzu? Jak tyto podmínky zasahují základní perspektivy literární vědy? Výchozí hodnotu pak pro nás bude mít pozorování určité absence: Proč byl v literárních oborech i příbuzných disciplínách pojem média dlouhodobě nepřítomný a v latentním stavu? Proč se teprve postupně, v průběhu 20. století vynořuje, až se stává nezbytným – ano, až neodbytným? Tato otázka pak vede k mnoha dalším, především k té základní: Co je médium a co je medialita? Jak tato dlouhá historie nepřítomnosti pojmu, latence, vysvítání – a také posunů a obrátů – ovlivňuje samotný způsob kladení otázek, k němuž jsou literární věda i další vědy o člověku dnes naladěny? Jaké jsou současné podoby

vlastních mediálních věd a teorií a o které z téměř nepřehledného množství pojetí a názorů se oprít?

Zmíněná nepřítomnost a vynořování pojmu stojí za pozornost zejména v tom ohledu, že sama literatura a rovněž umění dlouho nebyly chápány jako média, jakkoli jimi nepochybně nejen jsou, ale odjakživa (tj. přinejmenším od svého etablování v moderním, novověkém smyslu) byly. Dnešní i nedávné tendence vyloučit je z rozpravy o médiích jsou neblahým omylem.

Nebyla-li literatura dlouho rozpoznána jako médium, znamená to, že její medialita je v nějakém smyslu nesamozřejmá? Leccos – jako třeba výkony představitosti tíhnoucí k motivům jejího konce – naznačuje kladnou odpověď: literární fikce jako Bradburyho román *451 stupňů Fahrenheita* z roku 1953, kde knihy stravuje oheň, aby je nahradila (v dobové imaginaci televizní) simulakra, koncepce jako Kittlerova eschatologická vize dějin, jež se „přetočí na začátek“, aby vytvořily smyčku, či předpovědi konce (pojmu) média, který má nadejít s počátkem počítačové éry. Má snad být literatura médiem, jehož medialita byla „na počátku“ zastřena a které „na konci“ zase médiem být přestane?

Pojem média přitahuje již tím, že postihuje souvislost, jež jinak není patrná, která je však ve svém celku extrémně uhýbavá a při pokusech o uchopení neustále „ucukává“ a uniká. Chceme-li důkaz, stačí se rozhlédnout po existujících pojetích média a uvědomit si jejich roztržitost. Právě pojem média nicméně umožňuje vtáhnout do reflexe literatury takové vrstvy (např. materiální a technickou „exterioritu“ znaku), které byly dosud z jejího diskurzu vylučovány nebo byly součástí samostatných, až separovaných disciplín (typicky: popisná, později materiální bibliografie), aniž by byly potlačeny stránky jiné. Kdybychom použili parametry média, které jsou výdobytkem pozdní, (téměř) současné fáze intermediálního myšlení (viz kapitulu 13), pak nám v medialitě jde o veškeré „modality“ média: o „materialitu komunikace“ (jak ji na konci osmdesátých let 20. století vyzdvihli Hans Ulrich Gumbrecht a K. Ludwig Pfeiffer), o sémiotické a významotvorné procesy svázané se subjektivitou a rozuměním, o časoprostorové charakteristiky média, jakož i o způsoby, jakými média angažují tělesné smysly. Tato celková mediální komplexnost (provázanost) je ovšem velmi obtížně zachytitelná a důrazy se budou vždy posouvat vzhledem k zaměření pozornosti a zájmu konkrétní analýzy či úvahy. S pojmem média se rovněž nelze vyhnout hledisku mediálně komparativnímu ani tam, kde literární věda bývala a dosud je poznamenána svou monomediální anamnézou. Což zase vysvětluje mediální pohled: mnohé samozřejmosti i leckteré nové objevy (např. text jako modelový superznak) plynuly z jejího – dnes již silně otřeseného – postavení kulturně hegemonního „média smyslu“.

Nemusíme přitom chtít tak jako Friedrich Kittler „vymítat ducha“ z věd o člověku (respektive z duchovněd), abychom tušili, že naplnit program takového projektu – začlenit otázky mediality do literární vědy – bude nesmírně náročné. Přesto, že mnozí iniciátoři mediálního zkoumání z literární vědy vycházeli, že v 80. letech vznikaly takové přístupy jako *Literatur- und Medienanalyse* či *word and image studies* nebo že se v 90. letech ustavovala „literaturocentrická“ intermediální studia,

tento projekt – jak jsme již napověděli – dosud příliš dalece nepokročil. Spíše můžeme sledovat, jak se někdejší představitelé těchto proudů od literatury jako předmětu zkoumání mlčky odklánějí.

Rozhlédneme-li se po dnešní mediálněvědné krajině – ať už zahrnuje nová média, teorii intermediality, filosofii, teorii či historii médií, mediální studia, komparativní studia médií, archeologii médií či jejich ekologii anebo také teorie jednotlivých médií či skupin médií (a mnohé z těchto oborů mají své místo nebo se postupně etablojí také u nás) –, objeví se nesmírná rozmanitost pojetí a nejednotnost ústředního konceptu média/mediality. Jako první nezbytný krok se jeví pokus zorientovat se v tomto poli z historicko-pojmového hlediska. Zůstává přitom neztřejmé, které teoretické domény by zahrnutí pojmů média a mediality do literárních oborů měly řídit. Jestliže se vlastní literárněvědné poznání medialitou nezaštiťovalo, jaké v něm nacházíme (či vůbec můžeme najít) podněty pro mediální reflexi? Potřebným navazujícím krokem bezpochyby bude návrat k dřívějším fázím disciplíny, jak nadcházely například v rámci strukturalismu, sémiotiky či poststrukturalismu, a k jejím latentním mediálním předpokladům i objevům (viz kapitoly 2, 3, 5, 8, 12 a 13). Předestřenými kroky již získáváme určitá měřítka k tomu, jak různorodé oblasti zhodnotit z hlediska jejich potenciálu vzájemnou integraci východisek literárních a mediálních věd koordinovat. Z jiné strany může pak k průzkumu zásad a podmínek této integrace přispět mediální filosofie. V naší knize přihlížíme rovněž k aktuálním perspektivám její německé větve jako specifického, relativně pozdního proudu myšlení o médiích, který nejen pro filosofický diskurz objevuje souvislosti dosud hůře přístupné či přímo nemyslitelné (viz kapitoly 4 a 5).

Takovéto vymezení předmětu pozornosti nás vybavuje určitými předběžnými předpoklady ohledně toho, co médium a medialita být může – a co být nemůže (a vyvolává i charakteristické tenze). Především budeme chtít pojem média vymanit z omezení na jeden určitý druh nebo skupiny mediálních druhů, například masová média, technologická média nebo umění. Vyhnout se sklonu promítat určité mediální charakteristiky na medialitu vůbec – a být tak zasažen „mediálním zaslepením“, jak to vystihuje Liv Hausken –, může být těžší, než se na první pohled zdá. A to nejen proto, že taková tendence má, jak také uvidíme, dlouhou historickou tradici (na rozdíl od výkonů, které ji respektovaly a jaký najdeme například v Lessingovu *Láokoóntovi*). Východiskem pak může být kupříkladu ukotvení komparace mediálních fenoménů v tom, co média umí vykonávat napříč svými specifickými podobami a diferencemi, jakých aktů činí sebe i člověka schopnými, jaké procesy umožňují či připouštějí. Jinými slovy – jak navrhuje kapitola 1 –, máme-li být schopni dospívat k obecnějším soudům, je třeba rozeznat funkce, jakých média postupně nabývají: ukazovat, zobrazovat, komunikovat, ukládat, šířit, zpracovávat data ad. Anebo může totéž východisko – východisko v negaci mediální slepoty a ve snaze média neredukovat – vést k jiným řešením, ke zdůraznění bytostné negativity médií samotných a jejich vztahu například k ukazování (čemu média umožňují se ukazovat – a současně také nutně i mizet a nejevit se) a rovněž vzhledem k lidské existenci vůbec, takže se též objevuje specifická otázka vztahu mediality médií a mediality člověka

(viz kapitolu 6). Negativita médií však může mít vysvětlení také ve stimulaci nevědomí, jež může být viděna jako vlastní práce médií, z níž vyvstávají již konkrétní konfigurace touhy či přání. Tím se pak zase navracíme k výše zmíněným procesům a vývoji charakterizovanému jejich množením a vrstvením. *Média toho umí stále více, ale stále jim (i člověku) v aktu zprostředkování cosi uniká.*

Při výkladu předpokladů (zkoumání) mediality narážíme již na další rys následujících úvah, a sice ten, že se nejedná ani (pouze) o dějiny pojmu média, ani (pouze) o výseč z dějin teorie. S těmito typy historiografie sdílíme některá východzí přesvědčení, například to, že pro pochopení určitého stavu disciplíny je nutné znát její dřívější fáze a motivace poznání. Nakolik při tom lze neutralizovat hledisko současnosti? Tato otázka pro nás však neplatí, neboť nemůžeme nevycházet ze současné fáze rozvoje systému médií. Abychom vystihli myšlenkový postup, o který se do značné míry opíráme, použijeme slovo *genealogie*. Pojem genealogie sám o sobě již naznačuje zpětný pohled: tak jako není možné sestavit rodovou posloupnost od počátku k současnosti, nýbrž je třeba začít u posledního z potomků a postupovat proti proudu času, tak také *mediální genealogie je odkázána na svůj počátek v dnešní situaci*. Nejde však přitom prostě o pojmenování něčeho, co leží kdesi v hlubších vrstvách a čeká na odkrytí a zápis či zakreslení. Připomeňme si pozoruhodná slova Jurije Lotmana o historické metodě, vyřčená v souvislosti s jeho pozdějším zájmem o hledání principů historické sémiotiky: historie „je zvláštní film, neboť pustíme-li jej na zpětný chod, *nedovede nás k výchozímu snímku*“. (Pojem genealogie tedy používáme bez přímé vazby na Foucaultovo pojetí. Spíše by se v tomto kontextu nabízela analýza Foucaultovy genealogické pozice v mediální teorii, kterou ostatně po svém provedl již Friedrich Kittler.)

Z kontextu Lotmanovy inspirativní poznámky vyplývá, že historie *není* jako film (a zřejmě nikdy jako film nebude); její pointa spočívá v tom, že některé děje jsou evidentně ireverzibilní, nezvratné, a totéž platí o dějinách i historiografii. Nejsou to však právě média, která do stále probíhajících dějů vnášejí zvláštní „díleč reverzibility“, navíc takové, které lze vzájemně překládat, kombinovat, vrstvit, případně – často nedokonale – mazat? Lotmanova historická sémiotika ovšem rovněž vysvětluje, že tyto transformace jsou samy ireverzibilní, jsou-li takzvaně „generativní“ (viz kapitolu 12). Genealogii pojmu média je tudíž nutné koncipovat v určité, jistěže těžko jednoznačně specifikovatelné souvislosti s vlastním vývojem médií. Jak ji potom přiblížit?

V naznačeném východisku zaměření se na „slovesné funkce“ médií je vědomě obsažen tento moment zpětného promítnutí (či argumentačního kruhu): právě média, jejich vývoj dává vyvstat funkcím a operacím, které pak v jejich starších (rudimentárních) podobách zpětně hledáme. Lze například říci, že až film zviditelňuje onu stránku mediálního zpracování, kterou Friedrich Kittler později nazývá „stříhat“ a která se pak může začít jevit jako cosi původnějšího, co bylo součástí estetických praxí a poetik odedávna (a právě tak je leckdy uchopena i v poetikách přicházejících „po filmu“, např. v básnickém a výtvarném díle Jiřího Koláře).

Vývoj a genealogii pojmu nelze tedy oddělit od vývoje médií, jakkoli zřejmě nejde o souvislost kauzální, a to zejména platí-li, že média jsou vzájemně propojena nejen

materiálně a technologicky, ale především jako média reflexe. „Médii“ se, jak se také ukáže, stávají až v momentu svého hlubšího zapojení do kultury: ve chvíli, kdy rozšiřují své funkce, kdy se integrují s médii staršími a vymezují se vůči nim, diferencují své formy a formáty, kdy se rozrůžňují sociální okruhy jejich recipientů i tvůrců.

V tomto místě se nám naznačuje, že pátráme-li po možnosti vymezení média, jeho fundamentálním rysem může být (oproti nástrojům či kulturním technikám) „potenciální vztah k sobě samému“, seberefereční či obecněji sebereflexivní schopnost. Ukáže se sice, že ani to definici média trvale nestanovuje (na sebereflexivní vztah si budou činit nárok přinejmenším i některé kulturní techniky, jak argumentuje Bernhard Siegert), poukazuje to však již k východisku, které se z hlediska literární vědy jeví jako historicky nezbytné: k východisku a hledisku (široce pojaté) komunikace, respektive znakových procesů. Vaření jako kulturní technika se stává určitou praxí (jak ukázal Claude Lévi-Strauss) spolu s tím, že konstituje jisté strukturní difference. Skutečný problém však nastává tehdy, chceme-li tuto sebereflexi (ve slabém smyslu) odkrýt, sdělit, předat dál – ano, i šířit. Není náhoda, že Bernhard Siegert svou analýzu neprovedl vařením (třebaže i to by snad bylo možné) a že při debatách o těchto distinkcích používáme nejčastěji kulturní techniky psaní a čtení. Je možné, že kulturní techniky ještě v základnějším smyslu mohou stát na počátku toho, zda nějaká komunikace vůbec proběhne či neproběhne. To však neznamená, že tento moment je konstitutivní sám o sobě či (jediný) determinující. Proč? Jednoduchá, ale přesvědčivá odpověď může znít: protože vždy existuje pluralita technik (médií), alternativní způsob „konstituce“ skutečnosti, jiná, kvazipřeložitelná „ontická operace“. Unikavost reálna je sama důkazem vždy již sekundární povahy kulturních technik (viz kapitoly 7 a 9).

Důležitost soustředění se na „mnohost“ a reflexivitu médií a otázky komunikace naznačuje i genealogie pojmu: V literární vědě se děly první výrazné posuny vzhledem k mediálnímu myšlení s pojmem komunikace – a otázkou jeho hranic, tak jako v českém strukturalismu a strukturální sémiotice, na něž zaměřujeme pozornost v kapitole třetí. Nejen literární dílo, ale i budova či dílo malířské, jak pozoruje Jan Mukařovský, sdělují, byť „rozptýlené“ (budova organizuje prostor aktivity člověka) či „nulové“ (v uplatnění významotvorné absence jazykově artikulovaných znaků můžeme ostatně spatřovat samy zárodky moderního básnictví). V případě Pražské školy šlo také o příspěvky k moderní teorii komunikace – a samozřejmě k teorii znaku. Pro média však, jak se zdá, je specifické to, že mohou rozkolísávat přijaté opozice, například mezi obrazem a sdělením. Film byl záhy interpretován jak v jazykovém, tak obrazovém paradigmatu. Jak přispívají média k modelování toho, co je komunikace a co jsou její hranice? Jaké mediační procesy (včetně technického vývoje) vedou k tomu, že jsou dané distinkce vzápětí překračovány? Každý mediální vztah naznačuje také limity toho, co může být považováno za znak, obecný model či způsob artikulace znaku. Jak si v roce 1933 všimá Roman Jakobson, filmový znak, i když je jeho podmínkou členitelnost (stříh a montáž), je odlišný od znaku jazykového; zdá se však, že si tento aktér i pozorovatel moderny není jistý, kam až tato jinakost sahá (viz kapitoly 3 a 8).

Spojíme-li tedy hlediska genealogie pojmu média a mediálního vývoje, sebereferenční schopnost médií – chceme-li, komunikačních a zobrazujících médií – činí právě je nejvhodnějším kandidátem na funkci komparativního základu, s jehož pomocí lze dospět k obecnému pojmu média i mediality. *Medialita jako by se ukázovala až tehdy, když činí vnímatelným to, co bylo dříve mimo práh vnímání; a to je pozoruhodně často – byť nikoli pouze – v kontaktu a konkurenci médií.* Pojetí médií jako komunikačních prostředků a mediality v širším smyslu tvoří stálé napětí, prolínající se také našimi úvahami.

Zřetel k vývoji médií také jako médií reflexe i médií dějin bude tedy ukazovat, že účinky médií a technologií ve společnosti a na člověka jsou mnohsměrné a nelze je dostopovat k jedinému zdroji. A to ani ke zdánlivě konstitutivním „kulturním technikám“. Každá technika, jak výstižně upozorňuje Erhard Schüttpelz, je vždy již kulturní. Podobně dokládá antropolog Pierre Lemonnier, že žádnou praxi ani techniku – „operační řetězce“ – nelze z jedné kultury do druhé přenést, aniž by doznala (mnohdy zcela zásadní) transformace. To naznačuje, že skutečně konstitutivní nejsou techniky, nýbrž celá tato sféra (kultura či společnost), nerozložitelná na části. Některé směry z této premisy vyvozují, že evoluci médií vyznačuje podstatný rys kontingence; jiné směry vysvětlují pak vývoj médií z nevědomých tužeb a přání (viz *kapitulu 9*). Jinak řečeno, „mediální podmínky“ mohou na jedné straně sahat do samotných předreflexivních předpokladů vnímání (viz též *kapitulu 7*), na straně druhé patří tyto podmínky k horizontu čehosi tak komplexního, že zde jakékoli deterministické výhledy a jakékoli předpovědi (podobně jako v meteorologických modelech) vždy znovu selhávají. Odlišné (ale nikoli nespřízněné) konceptualizace této komplexní spojitosti jsou podstatnou částí několika kapitol, ať už je daným konceptem „kultura a společnost“ (jako v *kapitole 10*), „sociální systém“ (*kapitola 11*) či „sémiosféra“ (*kapitola 12*). A jak uvidíme zejména v posledních dvou kapitolách (*12 a 13*), rovněž určité oborové předpoklady a institucionální prostředí mohou při analýze sloužit jako mikrokosmos mediálních podmínek v nejširším smyslu.

Model zpětné rekonstrukce pojmu média lze opřít o několik předchozích průzkumů, z nichž za podstatné považujeme zejména ty, jež podnikli Georg Christoph Tholen, John Guillory a Jens Schröter. Podrobněji zmiňme prozatím alespoň Guilloryho stať „Zrod pojmu média“ (2010, č. 2014). Jeden z nejdůležitějších Guilloryho poznatků je zde pro nás ten, že tlak na teoretické uchopení komunikačního média v západní filosofické tradici byl založen na diskurzu rozličných „umění“, a to nejen krásných v dnešním či historickém smyslu, ale i mechanických a také starých umění rétoriky, logiky a dialektiky. Když se pojem média vynořil koncem 19. století v reakci „na rozšíření nových technických médií, jako byly telegraf nebo fonograf, která do staršího systému umění začleněna být nemohla [...], následně [se] zkomplikoval vztah mezi tradičními uměními a médii všech typů“. Umění („krásná umění“) začala být chápána „dvojznačně zároveň jako média i předchůdci médií“ (Guillory 2014/2010: 463; srov. *kapitulu 2*). Při této rekonstrukci se prokazuje, že se určitý typ mediality zviditelňuje při procesu transmediace a že vznik nové mediální techno-

logie vede zpravidla k rozpoznání její latentní přítomnosti ve starších prostředcích komunikace či zobrazování – tak jako vynález knihtisku vedl k úvahám o latentní přítomnosti tisku v technice psaní (Francis Bacon v *Novém organonu*).

K základním rysům modelu zpětného pohledu patří tedy to, že se v něm dějiny teoretického uvažování (o pojmu média) spojují s jejich mediálními podmínkami (medialitou). Nadto lze však sledovat ještě další, vždypřítomný rys mediálního vývoje: kladení odporu vůči technice a médiím, jejich kulturní a eschatologické kritiky, které mají zřetelně hlubší než jen reziduální či konzervativní smysl. V kontextu umělecké i kritické reflexe odtělesňujících, a přitom technicky materializovaných moderních médií je nezřídka vyhoceně tematizováno tělo, obraz či antropologické fenomény jako vědomí smrti nebo sen; na síle také nabývá víra v různé paraferenomény. „Realita sama“ získává v těchto aktech imaginace i kritiky jistý přízračný nádech – a skutečnými jako by se stávaly přízraky. Otázku, odkud tato rezistence vůči médiím vychází, jaký druh negativity naznačuje, si klade *kapitola šestá*.

V potaz je pak třeba vzít i demokratizační potenciál (zrychlujícího se) vývoje komunikačních dispozitivů (viz *kapitoly 1, 9 a 10*), rozšiřování možností zapojit se do utváření obsahu pro stále různorodější okruhy aktérů, což ovšem také implikuje nezbytnost založit příslušné inkulturační procesy a osvojit si relevantní mediální kompetence. To na jedné straně. Na straně druhé je zde i určitá inertní síla médií a mediálních technologií. Jestliže byly (nejen) západní civilizace budovány na nej-různějších strukturách nerovnosti, pohyb rozšiřování komunikačních dispozitivů působí zřetelnou tendencí k emancipaci a odstraňování nerovnosti – v přístupu k možnostem a prostředkům komunikace. Přitom se však mediální techniky nevynutelně stávají součástí jeho regulace.

Vrátíme-li se ještě jednou ke zvoleném východisku v současné situaci a ke genealogii pojmu média, jeho plně rozvinuté stadium ani celý horizont mediálních teorií ve vlastním smyslu nelze vměstnat do jednotného souhrnu charakteristik. Bude snad nicméně užitečné pokusit se v několika bodech vyznačit síť námětů, k nimž se teorie v pozdějších fázích vývoje diskurzu o médiích a medialitě – tj. od 60. let po současnost – mohou vztahovat jako k různě podstatným otázkám a podmínkám svého uvažování. Plně rozvinutým pojmem média tedy nemáme na mysli nějakou jeho jednotnou a jednotící koncepci (taková neexistuje dodnes), nýbrž spíše to, že se tento pojem stane strategicky ústředním, tak jako v nejznámějším výroku McLuhanově, že skutečným „sdělením je médium“ (*medium is the message*). Uvádíme tuto síť námětů i s tou nevýhodou, že její jednotlivé body mnohdy stojí na odlišných a někdy dokonce přímo opačných předpokladech a jindy že se naopak jejich předpoklady zčásti překrývají. Patří k nim zejména ty následující:

1. souvislost všech médií i umění jako celku (média nejsou pouze „masmédia“, jak tomu bývá v běžném chápání), všech prostředků záznamu, reprodukce, distribuce a zpracování dat a jejich vzájemné působení;
2. migrace obsahů, forem či struktur v různých médiích; současná konkurence „starých“ i „nových“ médií i substituování jedněch druhými; procesy remediace

- a jejich účinky (pohyb k sebeodstranění média a simultánní zmnožování médií), integrace a akumulace médií;
3. problematika materiální i tělesné realizace zobrazení, znaku či komunikace, zvažování kritérií rozlišování jejich technicity a materiality a/nebo tělesnosti;
 4. otázky logiky či dynamiky vývoje komunikačních a mediálních technologií a jejich mnohostranného vlivu (např. ve smyslu „rekurzivních operačních řetězců“) nebo „kulturních technik“, zakládajících podmínky možnosti diferenciacie typu kultura/příroda;
 5. heterogenost recepčních okruhů v rámci jednoho média i více médií a zpětné utváření recepční obce v celkovém kulturním kontextu (prostředí);
 6. povědomí o limitech rozšiřování monomediálních paradigmat na jinomediální oblasti i o mezích aplikace kategorií písemné kultury (text) na nepísemné kulturní praxe a techniky či vůbec o limitech rozšiřování parametrů jednoho mediálního druhu na druhy jiné;
 7. otázky mediálně podmíněné a umožněné spoluprodukce, která zasahuje samotnou podstatu artefaktu, a s nimi spojené proměny pojetí recepce (např. interaktivita), díla (hypertext) apod.;
 8. schopnost médií plnit současně několikere funkce, např. funkce přenosu, záznamu i zpracování (*processing*) a manipulace dat;
 9. strukturální mezera vlastní procesům „zapisování“, komunikace, představování i myšlení, mediální diference jako prapodmínka uložená v jádru samotného bytí ve světě.

2.

Následujících třináct autorských kapitol je rozděleno do tří částí. V části první jsou kladeny základní otázky genealogické definice média a konceptualizace evoluce médií a uplatňuje se zde také hledisko prehistorie mediálního myšlení a výzkumu předmediálních fází relevantních oblastí (české) teorie literatury, umění a estetiky. Část druhá soustředí a rozvíjí perspektivy blízké oborům mediální filosofie a antropologie. Část třetí se přímějí zabývá tím, jak média – jakožto měřítko vnímání a komunikace provazující dispozitivu – poskytují podklad pro zviditelnění obecnějších mediálních jevů vystávajících buď mezi médii, v jejich vzájemné synergii či rozporech, mezi mediálními artefakty, anebo mezi člověkem a aparátem. Jakýmsi průběžným generálním basem celé knihy a v některých kapitolách i bezprostředním tématem je vztah mediality k literatuře, respektive otázka pojetí literatury jako média.

Témata kapitol postihují v základních obrysech, otázkách a motivacích uvažování následující náčrty. Na čtené tematické i metodologické spojitosti mezi kapitolami upozorníme v poznámkách pod čarou; další bude muset objevit čtenář sám.

Kapitola první si klade otázku, co je médium. Přistupuje k ní skrze genealogické odkrývání sémantických vrstev latinského *medium*, francouzského *moyen* a anglického *medium/media* a současně skrze hledání charakteristik, které vyvstávají jako

mediální právě s vývojem médií: objevují se procesy, „slovesné funkce“, jež médium zajišťuje. Ty jsou předmětem pozornosti také v teoriích mediální evoluce (Charles H. Cooley, Friedrich Kittler, Jochen Hörisch, Rudolf Stöber, Jay D. Bolter a Richard Grusin, Michael Giesecke, Régis Debray, Hartmut Winkler, Rainer Leschke a Manfred Faßler). V jejich rámci se výklad zaměřuje na vztahy mezi technickými a sociálními aspekty, zejména původním užším technickým účelem mediálních vynálezů pro určitou sociální skupinu a následnou dostupností techniky pro širší sociální vrstvy; dostupnost technická obnáší také mediální kompetenci, tedy schopnost vytvářet odpovídající znaky a nakládat s nimi. Jak ovšem v pojmu média sjednotit globální, na pohled neslučitelné významy „prostředku“ a „prostředí“?

S druhou kapitolou se naše pozornost přesouvá k tématu materiálnosti literatury, které je ovšem sledováno ve fázi „před pojmem média“: v kontextu české estetiky a teorie literatury 19. století. Jaké zde bylo porozumění jazykovému materiálu? Rýsuje se zhruba dvojitá pojetí: jazyk jako samostatně hodnotná a funkční fonetická kvalita (pak se nabízí otázka, jak byl tento materiál chápán ve vztahu k pojmům tématu, resp. látky, a formy básnictví), a jazyk jako idea díla, jeho zárodečný půdorys. Ve druhém významu, pro naše tázání podstatném, byl jazykový materiál chápán jen výjimečně (v pracích Josefa Bartoše); ve významu prvním však představuje jakýsi neuralgický jev celého sledovaného období. Neuralgičnost je dána tenzí dvou pojetí jazyka, ne zcela přesně aplikovatelných na tradici herbartovskou (formální: Josef Durdík, Otakar Hostinský) a neherbartovskou: jazyk jako vehikulum pojmového významu a jazyk jako spolunositel estetické hodnoty, dokonce jako materie, s níž se vyjádření potýká, která mu klade překážky, a činí jej tak viditelným. Fakt, že pokusy ocenit zvukovou materii samotnou, a dokonce chápat ji jako sémantizovanou – existuje poměrně silná tradice sémantizace hlásek – nejsou dopracovány a nestanou se součástí obsáhlejší lingvistické či estetické teorie, otevírá další otázky: Jak – v jaké šíři – byl vlastně chápán jazyk? Jaké jazykové funkce byly brány v potaz? Stejně tak se kapitola průběžně táže, jaká byla reflexe průníků jiných médií do literatury. A konečně: Motivací sledování tohoto období je také to, že představuje předpolí pro české strukturalistické myšlení, v jehož rámci lze vynořování „média“ již oprávněně očekávat a jež sledujeme v kapitole následující.

Materiálnost jazyka je jedním z témat, která zajímala Pražskou školu, v rámci jejího klasického období lze nicméně předpokládat již soustavnější reflexi mediality jako obecného komunikačního jevu. Otázkami, nakolik systematická tato reflexe byla a především jak zde byla medialita chápána, se zabývá kapitola třetí. Vycházíme z hypotézy, že se v teoreticko-estetickém diskurzu Pražské školy objevil tlak na nové vymezení sféry umění. Budeme-li pátrat po povaze sil vynucujících si v tomto směru konceptuální posun, objeví se klíčová otázka: Jakou roli zde hrála reflexe umělecké avantgardy (literatura, film, architektura, divadlo, fotografie) a snaha o porozumění jejím tendencím k radikální materiální expanzi? Kam například vedlo úsilí komparativně uchopit zvrstvení času ve filmu (jako novém umění), epice a dramatu? Jaké tenze vytváří a k jakému závěru dospívá nové zviditelnění té časové rozlohy díla, která je spojena se „strojově pravidelným pohybem aparátu“? Jak se reflexe

(funkcionalistické) architektury odráží v Mukařovského pojetí funkce – objevuje se určité napětí mezi jazykovědným a architektonickým funkcionalismem – a zejména pak funkce estetické? Jak se v těchto souvislostech posouvá pojetí znaku, a to nejen uměleckého? Jak se zde a v kontextu úvah o (avantgardním) divadle proměňuje pojetí herce či vztahu věci a znaku? Medialita se začíná jevit jako latentní koncept, který se specificky formuje vzájemným protnutím strukturalistického myšlení a umělecké avantgardy (a jejích utopií), zejména jejího syntetického pólu.

S dílem Jana Mukařovského téměř současným, některými tématy (např. vztah architektury a filmu), a dokonce i způsoby řešení nikoli nepřibuzným, avšak typově velmi odlišným celkem je (literárně)kritické dílo Waltera Benjamin. To je známé také tím, že je v něm (zpětně viděno) až vizionářsky nastolen problém média v moderní společnosti. V kapitole čtvrté jde o systematickou rekonstrukci Benjaminovy mediální filosofie jako klíčového prvku Benjaminova myšlení. Pro tento cíl se jako vhodné jeví nejprve synopticky analyzovat všechny texty, v nichž hraje zásadní roli pojem média. Ve druhé části se kapitola věnuje nejslavnějšímu Benjaminovu mediálnímu textu – eseji o uměleckém dílu ve věku jeho technické reprodukovatelnosti – a kriticky se vyrovnává s jeho vlivnými interpretacemi. Jaký význam připisuje Benjamin technice a koncentraci lidí v masách? Důraz je v naší interpretaci kladen na otázku „proměny média vnímání“: Co jí má Benjamin na mysli a je tato proměna způsobena technologicky, sociálně, či ještě nějak jinak? I kvůli odmítnutí některých reduktivních přístupů se pak pozornost soustředí na Benjaminovo specifické, netechnologické pojetí techniky. Jak lze rozumět Benjaminovu paradoxnímu pojetí média jako média bezprostředního působení?

Úvaha v kapitole páté se odvíjí od otázky, na jaké rovině lze porovnávat literaturu a filosofii, nejde-li o zcela oddělené sféry. Prvním krokem je provizorní rozlišení primárního média literatury a primárního média filosofie jako fikce, respektive diskurzu. Co naznačují pojmy textu a *écriture* ohledně povahy vztahu literatury a filosofie, filosofického diskurzu a literární fikce, a také ohledně vztahu obou oblastí k mediálnosti média? Je přitom třeba vrátit se ke kontextu, v němž se tyto pojmy objevovaly, tj. francouzské filosofii a literární teorii 50. a 60. let, a nelze nechat stranou dobovou experimentální prozaickou tvorbu a „nový román“ (Nathalie Sarraute, Michel Butor, Alain Robbe-Grillet), počátky postmoderny a rovněž zrod kybernetiky s jejím modelem otevřeného systému a adaptabilního chování či „heuristického uvažování“. Z čeho vychází nový pohled na problém smyslu či přesněji dění smyslu a jeho genezi? Jaký pohled na vztah struktury a dění otevírá v téže době se objevivší model sítě (Michel Serres) a pojem hry? Jaké pojetí vztahu mezi diskurzem a fikcí, jaké jejich dotud vylučované rozměry se v těchto souvislostech objevují?

Kapitola šestá obrací pozornost k tomu, co bylo výše nazváno „rezistencí“ vůči médiím. Nastoluje základní otázky mediality v perspektivě negativity a neurčitosti jako signatur moderny – jejího umění i jejích médií a technik – a zasazuje je do kontextů kulturní a filosofické antropologie. Co napovídají kritiky technických obrazových médií v době mezi válkami a po druhé světové válce o ontologické povaze obrazu i jiných mediálních fenoménů? Jak spolu souvisejí bytostnější podvojnost

obrazovosti (*Bildhaftigkeit*) a liminální jevy spojené s tělesným bytím člověka, jako jsou otisk, popel, oheň, slzy či zjevení přízraku a jejich mediální ztvárnění? Jak se na těchto hranicích konfiguruje medialita médií, sleduje výklad na příkladech posmrtné fotografie malíře Bohumila Kubišty (1918) a fotografie posmrtné masky malíře Jindřicha Štyrského (1942). Co spojuje otisk posmrtné masky a fotografii mrtvého? Jedná se zároveň o metamediální téma, neboť jde o posmrtné fotografie dvou malířů, kteří téma obrazu mrtvého naléhavým způsobem konceptualizovali a hledali pro něj mediální vyjádření. Kapitola ústí v úvahu nad dvěma obrazy na jedno téma: v roce 1939 namaloval Jindřich Štyrský obraz skeletovité masky *Na hrobě* a o několik měsíců později Paul Klee jeden ze svých posledních obrazů *Tod und Feuer* (1940). Obě díla spojuje nejen téma smrti, ale také ohně, planutí a popele: téma, které vede k Derridovu eseji „Oheň popele“.

Sedmá kapitola zčásti navazuje na zjištění kapitoly třetí. Hlavní otázkou je však povaha vztahu gesta a techniky a vzhledem k ní pak, co je gesto jako mediální fenomén a jak se jeho medialita jeví v literatuře. Východiskem je zde mediální „více-rozměrnost“ gesta: gesto jako sociální objekt-obraz, tělesný i významový pohyb, ale i jako dějiště spojení techniky (komunikace) a těla. Úvaha se odvíjí od reflexe pojetí sémantického gesta a nezáměrnosti v literární poetice a estetice Jana Mukařovského i jeho raného konceptu „motorického dění“. Jaké vyvodit závěry z toho, že „rovinny“ díla, jež mají být v gestu propojována, jsou v tomto gestu a současně s ním ustavována, rodí se „v doteku s ním“? Jak chápat určité intermediální napětí v Mukařovského analýzách sémantického gesta (např. Nezvalova *Absolutního hrobaře*)? Přitom se také objevují různé druhy nezáměrnosti. Zájem o tyto otázky přivádí výklad v druhé části k paleoantropologické teorii techniky André Leroi-Gourhana, podle níž jsou gesto a řeč „neurologicky propojeny“ v procesu „exteriorizace“ člověka. Přestože představu exteriorizace lze kritizovat, klíčovým se ukáže být Leroi-Gourhanův pojem „mytogramu“. Ten poukazuje k fundamentální podmínce korelace vyjadřovacích prostředků (rytmus, obraz, gesto, proud zvuku/řeči), již v jiném kontextu nazval Jacques Derrida *archi-écriture*. Jak lze na základě „mytogramu“ uchopit onu mediální zárodečnost, překračující (u Derridy stále přítomnou) představu písma, ba i opozici slova a obrazu? Jak chápat exterioritu znaku? V poslední, třetí části se vracejí mnohé z motivů předchozího výkladu v interpretaci povídky Vladimira Nabokova *The Vane Sisters* (Sestry Vaneovy, 1951). Povídka inscenuje paradoxní podvojnost skrytosti a viditelnosti smyslu (obrazu a písma). Nelze však Nabokovovu povídku vztáhnout i k zanikání životních podmínek určitého typu psaní a literatury?

Jestliže byl ve třetí kapitole tematizován zrod sémiotických teorií komunikace, kapitola osmá sleduje navazující linii: jejich proměny po druhé světové válce až do 60. let v doteku s informační teorií a kybernetikou. Jaké jsou mediální implikace koncepcí informace a komunikace, jež se v tomto kontextu objevily? Jak se modely komunikačního oběhu (a informačního přenosu) měnily při konfrontaci s literárním dílem jako komunikací a se sémiotickým myšlením? Jako vhodný postup k zodpovězení těchto otázek se jeví sledovat, jak se prvky informačně-kybernetického diskurzu promítaly do Jakobsonových prací z oblasti teorie komunikace a do

jaké míry tyto prvky podměnily vznik tzv. informační estetiky (Max Bense, Abraham Moles) a později práce z oblasti literární sémiotiky (Umberto Eco, Miroslav Červenka). Úvaha si všímá rozdílu mezi pojetím informace v kybernetice a v informační teorii a rovněž nevýhod pojetí komunikace odtrženého od otázek významu, ale i nabídnutí nových perspektiv, jak se projeví – a to explicitně při reflexi dobového experimentálního umění a literatury – ve vzniku „paradigmatu“ otevřenosti. Jak koncipovat „šum“ v kontextu netechnické komunikace? Jak se zde objevil a na co měl být také odpovědí pojem kódu? Jak koncepce „otevřenosti“ ovlivnila pojetí čtenáře (vnímatele), které nacházíme rovněž v pozdějším Ekově díle? Jak se zde proměňuje původní strukturalistické pojetí estetické funkce a jaký se zde náhle objevuje vztah mezi „zaměřením na komunikaci“ (funkcí estetickou) a „zaměřením na přenosovou trasu“ (funkcí fatickou)? Z reflexe těchto otázek vychází závěrečná část. Ta je věnována pojednání o české experimentální poezii 60. let, a podrobněji pracím Zdeňka Barborky, jako specifickému proudu umělecké neoavantgardy (postavantgardy), jehož mnohé podoby byly spojeny s informačněestetickým chápáním kreativity a současně jej také zřetelně překračovaly. Jaké výzvy představovala experimentální poezie 60. let komunikačnímu a mediálnímu pojetí literatury a jde o výzvy podnes platné? Čím se v rámci experimentální poezie její kyberneticko-informaticky inspirovaný proud lišil?

Kapitola devátá analyzuje médium jako technický aparát v kontextu genealogie filosofie a teorie techniky, počínající s Ernstem Kappem v poslední čtvrtině 19. století a myšlenkou techniky jako prodloužení nevědomí, a probírá postupné transformace tohoto pojetí až po dnešek (Nigel Thrift, Gilbert Simondon, Erich Hörl, W. J. T. Mitchell, Mark Hansen). Úvaha postupující přes fenomenologii techniky (u Dona Ihdeho) se nemůže vyhnout otevřeně položené otázce po vztahu člověka a techniky. Jak přesně uchopit vztah mezi lidskou činností a technickými pomůckami? Předzvěst odpovědi nacházíme již v práci francouzského antropologa André Leroi-Gourhana, jemuž jsme se věnovali v sedmé kapitole, a plně ji formuluje Erhard Schüttzel. Upozorňuje na to, že je třeba se zaměřit na proces determinační oscilace mezi technikou a člověkem a přijmout předpoklad, že se odehrává na předindividuální úrovni; média jsou nucena s vývojem přijmout takovou roli, jakou jim nabízí volná evoluční nika. Jaký vhléd sem přináší Marshall McLuhan s rozlišením chladných a horkých médií, vezmeme-li v potaz i související mediální kompetence? McLuhanovy teze rozvádí mezi jinými Hartmut Winkler, ovšem s využitím sémiotického instrumentária, jehož analýzou navazujeme na sledování vybraných sémiotických linií, započaté v předchozích kapitolách. Úvaha se následně obrací k motivu manipulace s daty (Friedrich Kittler, Lev Manovich), který je charakteristický pro nejnovější komunikační média (a který je předpokladem pro uměleckou tvorbu). Přes ně se text vrací k Winklerovu pojetí, kde média hrají roli „strojů na vyvazování z kontextů“. Jak lze uchopit ekonomii znaků a diskurzů? Jak tento rámec nasvětluje sféru literatury? Technické aspekty staví Winkler na sémiotické základy, čímž umožňuje odvodit požadavky na technické změny (*Wunschkonstellation*) od očekávání ohledně toho, co je třeba vyjádřit. Ve třech exkurzech se kladou upřesňující otázky: Jak lze rozlišit mezi daty, informacemi, znaky a sděleními? Jaký je rozdíl

mezi informacemi a komunikací? (Zde se navazuje na koncepci „infogenního člověka“ u Manfreda Faßlera.) Jak lze skrze myšlenku smyčky mezi technikou a člověkem koncipovat počítačový interface? Všechny exkurzy připravují půdu pro kapitolu jedenáctou, která pojednává o systému literatury v kontextu systémové teorie média.

Desátá kapitola si všímá paradoxních mediálních předpokladů kritiky pojmu média a technologického determinismu, jak ji v kontextu kulturní teorie a kulturního materialismu formuloval Raymond Williams. Tento kontext je pro nás důležitý tím, že se zde vyvažují antihumanistické tendence kittlerovského pojetí techniky, o nichž byla řeč v kapitole předcházející, i tím, že je v něm tematizován zřetel k sociálním účinkům a příčinám mediálních jevů a k recepci mediálních výtvorů; v tom je předchůdcem Williamsova pojetí kulturní analýzy již Walter Benjamin, jehož dílu se rovněž monograficky věnuje kapitola čtvrtá. Výše zmíněná paradoxnost zde spočívá zejména v tom, že pojem média u Williamse nikdy nezískal prominentní postavení a postupem času dokonce ještě více ustoupil do pozadí, mj. pod vlivem jeho nesouhlasu s pojetím Marshalla McLuhana. Současně však Williamsův zájem o nejrůznější komunikační prostředky, které chápe jako prostředky produkční, jejich systematické prozkoumávání a stálý ohled na jejich společenský kontext těžko můžeme označit jinak než jako mediálněvědné. Tázání se ubírá třemi hlavními směry: Zprv je zde otázka (dis)kontinuity Williamsova myšlení o médiích a médiu v jeho pracích vydaných od konce 50. do začátku 80. let. Jaký vztah má k mediálním otázkám klíčový Williamsův pojem komunikace, chápané ve světatorném smyslu a zastřešující sdělování umělecké i neumělecké? Druhým problémovým okruhem je Williamsův poměr k McLuhanově teorii, pro mediální studia tak paradigmatické: Jaké body konkrétně sleduje Williamsova kritika technologického determinismu? Je Williams McLuhanovi práv? A jsou obě tato pojetí skutečně tak nekompatibilní? Bližší pozornost je věnována zejména Williamsovu rozlišení mezi technikou, technologií a kulturní formou a tomu, že určitý komunikační prostředek/médium podle něj existuje vždy jen v rámci historicky proměnlivé sítě konkrétních společenských intencí a nikdy proto nenastává situace, že by sám bezprostředně determinoval společenské instituce, aktéry a jejich vztahy. Williams tak v kontextu naší knihy představuje patrně nejvýraznějšího advokáta lidské agentnosti ve vztahu k médiím. Třetí linie úvah se soustředí na motivy rozpuštění, roztoku, usazeniny a zakoušení jakožto vodítka k mediálnímu čtení Williamsových textů. Williams totiž naznačuje pozoruhodný model vzájemného vztahu sfér, jako jsou literatura, umění, politika, ekonomika, v němž komunikační prostředky/média díky své schopnosti „rozpuštět“ jednotlivé aspekty těchto oblastí hrají zásadní roli. V tomto jeho uvažování lze nacházet paralely jak k Luhmannově teorii systémů, tak k Lotmanově sémiotice kultury, jimž jsou věnovány dvě následující kapitoly.

Jedenáctá kapitola analyzuje specifika pojmu média, jak je umožňuje nahlížet sociologicky orientovaná teorie systémů, vycházející z „nepravděpodobnosti komunikace“ a z procesu funkční diferenciací komunikačních systémů moderních společností (Niklas Luhmann). Tím se navazuje také na otázku evoluce médií, již si kladla kapitola první. Objasněny jsou role symbolicky generalizovaných komunikačních

médií jako médií absorpce komunikační nejistoty a substrátů vzájemné konverze diferencí (informací). Je-li jedním z funkčních sociálních systémů evidentně také umění, co je jeho (symbolicky generalizovaným) médiem? Úvaha sleduje problémy s vymezením umění kódu (který je vždy binární, např. nudné/nevšední), přičemž pro umění je charakterističtější než pro jiné systémy, že se neustále převracejí vztahy tradice, funkce a výkonu umění. To (údajně) ústí v oproštění umění od požadavku inkluze, na rozdíl do jiných sociálních systémů (právo, ekonomie, náboženství), které na inkluzi naopak aspirují. Z tohoto toku úvahy vyplynou dva epilygy. První je věnován otázce, jak ve vztahu k médiím rozumět figurám a formám, a analyzováno je pojetí Rainera Leschkeho. Média již neobstarávají předávání jistého repertoáru reprezentací na základě určité techniky, ale stávají se prostředím, v němž formy postupují z umění do médií a naopak. Tento dvojitý pohyb je však třeba charakterizovat odlišně, přičemž se nabízí uplatnit distinkci s pomocí rysu přítomnosti či absence reflexivity a růstu nebo redukce redundance. Druhý epilog se – na základě kritické reflexe pojetí literatury jako média smyslu (Oliver Jahraus) – věnuje charakteristikám systému literatury. Jaké je funkční určení literatury jako média a v čem je její specifčnost mezi ostatními médii exprese?

Jestliže jsme dosud sledovali několik mediálně relevantních směrů ve vývoji sémiotického myšlení (kapitola třetí, osmá a část deváté), reflexe odlišných typů znakových systémů, zohlednění limitů znakových procesů, objev systémové complexity, ale i svérázný literárně- a kulturněhistorický přístup nás přivádí k zájmu o kulturní a historickou sémiotiku Jurije Lotmana. Kapitola dvanáctá pátrá po tom, jaké podněty literárně-mediálnímu myšlení jeho dílo skýtá. Jestliže se Lotmanovo uvažování posouvá od strukturální poetiky k sémiotice kultur, mohou být mezi motivacemi takového posunu i motivace mediální? Lotman nachází východisko v rozlišení různých funkcí kultury (sémiotických objektů) – paměťová, kreativní, přenosová – a v pojetí nesourodosti dvou odlišně sestrojených kódů (případně různých směrů komunikace). Tento nesoulad chápe jako kulturně generativní a podobně se jeví i proces zavedení cizorodého procesu (cizí semiózy) do textu, což je pro Lotmana potencialita vlastní veškerým komunikačním procesům. Kapitola si klade otázky, do jaké míry odpovídají „odlišně sestrojené kódy“ různým médiím, jakou roli hraje v kultuře kolize odlišných (souborů) kódů (jako odlišných mediálních režimů) a s exkurzem k práci Michela Serrese *Le parasite*, jakou roli při tom hraje „šum“ – či lépe řečeno interference. Ukazuje se pak, jak tyto otázky (bez explicitního použití pojmu média) vedou Lotmana k originálnímu pojetí kulturní dynamiky a mediality (kulturní) paměti a ke konceptu sémiosféry jako sémiotického kontinua. Jak ovšem Lotmanova sémiotika pojímá techniku? Může Lotmanův princip nerovnováhy a asymetrie přinášet aktuální podněty pro pojetí umělé inteligence a konceptualizaci automatických procesů v literatuře? Poslední bod přivádí pozornost ke kritické analýze a zhodnocení dichotomie mezi imerzí a interaktivitou jako základními modalitami prožitku umění a literatury, jak je pojala Marie-Laure Ryan. Může určitý korektiv vůči tomuto pojetí představovat Iserova práce *Proces čtení*, nebo ta zůstává omezena jistou mediální reziduálností? V dovětku se kapitola ve volné ná-

vaznosti na Lotmanovy úvahy dotýká mediálního pojetí metafory. Jaký vztah existuje mezi metaforou, technologií, neurčitostí (komunikace) a snem, jež Lotman pochopil jako proces tvorby extrémně neurčitých sdělení či „znak v čisté podobě“?

Zásadní otázka třinácté kapitoly, pojednávající o vývoji teorie intermediality, zní: Proč se v ní tak dlouho odkládá definice média samého? Genealogie se zde ukazuje jako zvláště názorná metoda – některé větve intermediálních studií se rozrůstají, jiné představují sice blízkou, avšak uzavřenou fázi vývoje. Historie i prehistorie myšlení o umění, k níž se upínají, přesvědčivě ukazují postupné vynořování (obrysů) média. Ptáme se proto, jaké možnosti otevřely a jaké limity naopak nastavily tradice *ut pictura poesis* a *paragone*, paradigma „sesterských umění“ či osvícenská zkoumání jednotlivých druhů umění. Zjišťujeme, že koncepty dosud opomíjené nebo vnímané jako nepřátelské se při důsledné interpretaci mohou ukázat jako anticipace některých intermediálních problémů a kategorií. Jaké důsledky mělo přetrvávající chápání umění a jeho vlastností jako samozřejmých? Pozorujeme je v komparativistické předintermediální fázi a *interart studies*. Jaký otisk zanechaly a jaké podněty teorii intermediality přinesly sémiotika, intertextualita, vizuální studia, naratologie, adaptační studia či vědy o médiích? Kde a proč vyvstává konečně potřeba definice pojmu médium? Proč je vymezení média jako sémiotického systému podrobováno kritice? Je ale namístě promyslet, zda jeden z nedávných návrhů řešení, výměr čtyř modalit jako parametrů jeho základního určení, skutečně dovoluje takovouto generální definici média. Vedle toho se také nabízí otázka, proč intermedialitu v roli zastřešujícího pojmu v poslední době nahrazují (konkurenční) pojmy jako transmedialita, transmediace nebo plurimedialita. Součástí teorie intermediality je dnes, tj. v digitálním věku, paradoxně obnovený zájem o materialitu média. S vědomím těchto trendů si klademe otázku, zda preferování nových médií nevede zároveň k odsunutí zájmu o „stará“ média včetně literatury. Je původně literaturocentrický koncept ještě životaschopný? Lze jej transformovat obrácením východiska?

Společné zamyšlení, jímž se kniha uzavírá, je pokusem soustředit a vzájemně konfrontovat klíčová zjištění jednotlivých kapitol s ohledem na horizont mediální teorie literatury, jejíž vypracování se pro literární (ale i mediální) disciplíny jeví nezbytné. Kapitola je tak výrazem polylogu, úvahou, jež se rodila v posloupnosti diskusí tvůrčí skupiny, textem, v němž se sklenuje a simultánně prolíná několik hledisek a autorských hlasů.

3.

Monografie *Za obrysy média. Literatura a medialita* je dílem autorského kolektivu vedeného Richardem Müllerem. Její koncepce byla iniciována a rozpracována jím a Tomášem Chudým v rámci mnoha podrobných rozprav, probíhajících od roku 2015; dotvářena byla pak v průběhu diskusí celého autorského týmu, na nichž se podíleli pracovníci kmenového Ústavu pro českou literaturu AV ČR Alice Jedličková, Stanislava Fedrová, Josef Šebek a Pavel Šidák. Ke koncepčním rozmlouvám

„Médium“: koncept, dějiny

TOMÁŠ CHUDÝ

1. Konceptuální (pre-)historie „médií“

mediální diference, tedy to, co dělá média médii a mediální techniku mediální technikou

Erhard Schüttpelz (2015: 154)

Vymezení „médií“: hledisko funkce

Ptáme-li se po konceptu média, pak je jistě vhodné jej nejprve odlišit od příbuzných pojmů. Zvolme si k tomu dva, aniž by nutně muselo jít o jediné dva možné; v takovém diferenciačním procesu bychom totiž mohli kdykoli pokračovat. Tedy: médium není ani jen nástrojem, ani jen formou. Není tudíž totéž co např. kladivo či kleště ani totéž co např. žánr coby určitá forma sdělení.¹ Bylo by jistě možné dodat, že není strojem, ale to patří spíše do úvahy o nových médiích a tématu techniky. Médium je podmíněno přímým užitím pro určité spektrum činností² odpovídajících obvyklé představě o „kulturní produkci“, na rozdíl od přirozených zprostředkovatelů, jakým je třeba vzduch pro zvuk. Existuje také dělicí linie mezi triviálními, nekódovanými zprostředkovateli smyslu a médii, která jsou kódovaná, a vyžadují proto sofistikovaný interface pro překlad kódu na povrchu a samotný kód v hloubce.

1 Jakkoli například Hartmut Winkler (2008: 214), když postuluje sémiotickou funkci médií jako nutnou, v médiu formu spatřuje. Na druhé straně Marshall McLuhan do své široké definice média jako extenze člověka zahrnuje i ty nástroje, které prodlužují některou lidskou schopnost (kladivo nevyjímaje).

2 Ne nutně provozovaných člověkem, tzn. postavených na modelu lidského činiteľství. Přesnějši by bylo říci „spektrum agencí“.

Při hledání dvou pojmových složek média, chápaného prozatím jako „prostředek“ coby ne-je-nástroj a ne-je-forma, je rovněž třeba si ujasnit, co je oněmi hledanými činnostmi či funkcemi, tedy na jaké procesy se má průzkum zaměřit. V tomto ohledu zde nebudeme vycházet z obecných substantivních určení (sociální instituce, materialita, instrumentalita, transport) ani z předložek (*meta, dia*, případně *über*, srov. Mersch 2010), nýbrž ze sloves, která typizují operace, jimž média mají sloužit. Jsou tudíž možné různé přístupy: nominálně-adverbiální (těžící též z prostorového aspektu prostorových předložek) a verbální, tzn. slovesné, pracující naopak s časem a procesualitou, kdy se jim význam připisuje na základě funkcí-sloves, jež charakterizují jejich činnost a určují jejich dynamiku. Výhoda druhých oproti prvním spočívá v tom, že postihují více to, co bývá jako médium obvykle chápáno (nejen v mediální teorii), zatímco předložky, chápané povětšinou abstraktně, svádějí k rozšiřování pojmu média až k jevům, které pod ně lze intuitivně obtížně zařadit, a také často neumožňují odlišit „médium“ a „umění“, což analýzu společných „mediálních“ rysů znepřehledňuje. Substantivní přístup je problematický i v tom, že nedokáže plně obsáhnout ty funkce, které je tak jako tak nezbytné definovat a které jsou v substantivech implicitně míněny: technické aparáty samy o sobě nevymezují medialitu (to činí až přiřazení komunikace, ukládání, manipulace apod., jinak se jedná také o pouhé stroje: např. fréza), a nedokáže to ani materiální nosič (důležité je to, co nese). Pokud jde o média jako soubor institucí, i ta se konstituují svou funkcí, jak ještě uvidíme, až se budeme zabývat souvislostí vzniku teorie médií a teorie sociální organizace. Naopak kontextově určená média³ dovoluují sice pracovat s kontexty, které funkci vystihnou, ale přesto se programově o funkční aspekt neopírají, a neumožňují tak plně analyzovat jeho potenciál. Jde tedy o to vyzdvihnout dynamiku proměn, kterými dané operace procházejí, a případně i reciproční vztah operací a média.

Funkce médií tudíž mohou odkazovat k různým dějům. Kupříkladu šíření je paradoxně totéž co sblížování (čím dále se rozšíří informace, tím blíže jsou její zdroj a její adresát). Extenze těla, jak zní McLuhanovo diktum, však mohou znamenat jakoukoli techniku, a předpona *tele-* ji ohlašuje par excellence (Hörisch 2001: 63). Nestačí tak pouhá příslovce daleko – blízko, nezanedbatelnou charakteristikou je rovněž komunikace jako to, oč jde. Jinak nastává mediální hyperinflace, kdy se za médium považuje kolo, ale i šaty (v nesémiotickém smyslu, pouze jako extenze kůže).

Z druhého úhlu pohledu onen funkčně-slovesný aspekt rovněž vysvítá z úvah německých klasiků (nejen) mediální teorie, zejména Niklase Luhmanna a Friedricha Kittlera, neboť ti rozlišují (a výslovně označují) rozšiřovací média (*Verbreitungsmédien*), záznamová média (*Speichermedien, record media*) a pak také média

3 Srov. Elleström 2010: 24n. V této souvislosti je vhodné upřesnit, že Elleströмова sémiotická modalita existuje sama o sobě vedle funkčního přístupu, rozvíjí však v zásadě pouze komunikační funkci. Ke komplikované genezi pojmu média v kontextu teorií intermediality viz kapitolu Teorie intermediality. Zjevnost vztahů, unikavost média.

umožňující stříh, manipulaci a přeskupování obsahu (a tedy poprvé i jistou reflexi uvnitř jednoho média na sebe samo či jeho zviditelnění, na rozdíl např. od telefonu),⁴ komunikační média (tedy vše, co se využívá v komunikaci, nikoli např. kolo jako u McLuhana), případně masová média a technologická média (na rozdíl kupř. od čistého plátna nebo čirého zvuku, bez zachycení na notový papír, gramofonovou desku, CD nebo hrací váleček). Tyto kategorie se částečně překrývají, nikoli však beze zbytku – a to je podstatné.

Jak již bylo naznačeno, jednu z alternativ ukazuje například Dieter Mersch v předložkách *meta* a *dia*, které poukazují k určité topologii, resp. zviditelňují vztahy. Potud obohacují spektrum směrů, jimiž se teoretická úvaha o médiích může vydat. Jejich cílem však není, a ani nemůže být, postižení funkce, specifického rozdílu oproti jiným jevům, tedy toho, co mají vykonat – a ostatně i k těmto rozdílům se uchyluje Mersch, když shrnuje, kam předložky vedou: ryzí procesualita ve smyslu Georga Tholena či ono *experire* poukazující k inovačnímu „experimentálnímu“ a zároveň „per-formačnímu“ tihnutí (či tlaku) médií. *Experire*, *performare*, tak zní funkce, které spočívají ve vtiskování formy a zároveň z-kušenosti po-kusu, která analogicky k latinské verzi znamená testovat, vykonat pokus, experiment, a tedy přechod k jinému, dosud neznámému, tj. vytvářet a zakoušet diferencii jako definici informace (jak předávanou médii, tak o médiích samotných a jejich vynalézání); *perire* se odvozuje z PIE *per-yo* – *zkoušet*, *riskovat*.⁵ Média jsou tak bytostně spojena se zkoušením, vynalézáním, což souzní se zastánci technologického apriori, zejména s Kittlerem. Ale toto vynalézání se děje vždy za nějakým účelem, byť později revidovaným či nezáměrně posunutým a rozvinutým. Právě v něm se ovšem zjevuje funkce média. Topologické předložky nás tedy přivádějí zpět k tomu, co média specificky mohou a mají činit – koneckonců i jejich základní figury ve (veřejném) diskurzu jsou dány slovesy, nyní ovšem také vydatně určenými pomocí předložek.

Príslušná slovesa tedy mohou znít: komunikovat, reprezentovat, ukládat a uchovávat, urychlovat datovou výměnu, přibližovat, stříhat, šířit (sdělení), masově propagovat, ale také technologicky kódovat či přenášet, vypočítávat (Kittler a jeho výpočetní média). To vše se však obvykle mísí dohromady a využívá jako argument proti teoriím, které se specializují jen na jedno či více jiných sloves (funkcí). Jim jistě alespoň v určité větvi zkoumání vévodí zprostředkování, to ovšem je bez bližšího určení dalších funkcí spíše zdrojem nedorozumění než projasňujícím definičním znakem. Obecně platí, že aniž bychom vyjasnili, jaké funkce od médií očekáváme, nelze taková média mezi sebou bez dalšího (funkčně) srovnávat; jinak srovnáváme

4 Srov. Kittler 1993 a sekundární literaturu k němu – např. Krämer 2006, a také Winkler 2015 a literatura tam citovaná.

5 K experimentu ve vědeckém i uměleckém smyslu, jak jej pojalo neoavantgardní programové myšlení, viz kapitolu Otevřenost. Informační (kybernetický) moment v literární vědě a české experimentální poezii 60. let, oddíly Politika otevřené formy, kontext italské neoavantgardy, zejm. s. 285, a Strojová poezie a konstrukce vědeckosti, významový efekt, zejm. s. 326–327.

nesrovnatelné.⁶ To zejména znamená, že charakteristiky a souvislosti, které jsou přisuzovány „médiím“, pak nemusí nutně platit či neplatí vůbec pro některá média, nebo jsou pro ně zavádějící. Prehistorie tedy sice pátrá po konceptu média „avant la lettre“, ovšem činí to vždy v závislosti na tom, jaké sloveso si vybereme. Můžeme tak sledovat reflexi předávání informací (zpráv, sdělení) nebo jejich rozšiřování, procesování či ukládání.

Jak ale došlo k tomu, že se tyto operační funkce vůbec ukázaly? V současnosti bývá v odpověď na tuto otázku často provozována mediální historie a ještě nověji mediální archeologie. Z nich později vyzdihneme přístupy k evoluci médií. Než to však učiníme, je třeba na základě předběžného porozumění přece jen upozornit na některé neopominutelné fáze *pojmové* prehistorie, neboť umožňují vystopovat ty složky pojmu, na které bylo postupně užití slova „médiium“ rozšiřováno.

Současně nelze zastírat, že zde hned narážíme na skryté předpoklady. Je totiž třeba se ptát, které složky to mají být, a to opět v závislosti na funkci, již od média očekáváme. Kruh je tedy úplný. Pokusme se z něj vymanit tím, že v naší úvaze půjde předně o směřování k technickým (či technologickým) médiím, která ovládla svět médií zhruba v 19. století: „Technika“ už nebyla chápána jako technika reprezentace či rétorika (*Darstellungs- oder rhetorische Technik*) (*Menschmedien*), jako architektonické utváření (*Gestaltungsmedien*) nebo jako umění psát (*Schreibmedien*), nýbrž jako stroj, jako zpředmětněná technologie – a to již u knihtisku a vázacích technik, ale konečně i u fotografie, telegrafie, gramofonové desky, rádia, filmu a televize (a v základě také později u digitálních médií)“ (Faulstich 2006: 61).

K tomu však vede dlouhá cesta. Po ní se vydejme a přitom se pokusme nastínit jistou dichotomii významu „médiá“ a poté ji usouvztažnit právě na pozadí oné diferenciací práce. Záměrem tedy bude ujasnit různost významů média, ale také položit otázku jejich neoddelitelnosti.

Doklady a záznamy pojmu a funkce

V souvislosti s uměleckou komunikací na počátku najdeme Aristotela a jeho *Poetiku* – tam, kde většina překladů volí výraz „prostředky“ (a některé dokonce výraz „medium“). Řecký originál je ovšem mnohem zdrženlivější: např. ἐν ἑτέροις (v různých), případně v 1448a ἐν οἷς (v nichž), kde jde o rekapitulaci. Vždy se jedná o funkci zájmena, užitého s předložkou „v“. Poukazuje se zde tedy v určitém širokém smyslu k prostředí, k „tomu, v čem“, ale ještě nikoli k významu nástroje či prostředku, protože řecký třetí pád v instrumentálním významu by musel být bez předložky. Zároveň toto prostředí není pouhým rozpětím, všeobklopující prázdnou chór, ale zcela specifickým prostředím, které něco prostředkuje, totiž mimesis, třeba jako barva nanášená na plátno nebo jako rytmizovaný hlas. Nejde tudíž ani o pouhý prostředek (asi by nic nebránilo užití výrazu organon) ani o neurčité obecné prostředí

6 Např. srovnávání literatury s telefoníí či e-mailovou komunikací nebere v úvahu ukládací/záznamovou funkci, v níž spočívá jejich vzájemná diference, apod.

Diskurz, fikce, médium a *écriture*

MIROSLAV PETŘÍČEK

1.

Když čtenář dovolí ale na dovolení se jej nebudu ptát, to je pouze rétorický trik, rétorický *topos*, jak upoutat pozornost – když tedy čtenář dovolí, začnu *in medias res*.

Byli teď již staří, byli opotřebovaní „jako starý nábytek, který dlouho sloužil a dosloužil a splnil svůj účel“, a někdy (právě v tom spočívala jejich koketnost) vyrazili zvláštní krátký vzdech, plný rezignace a úlevy, jenž se podobal praskotu.

Za vlahých jarních večerů se spolu procházeli, „teď, když už je mládí pryč, teď, když vášně vyhasly“, beze spěchu si vyrazili na procházku, aby „se nadýchali čerstvého vzduchu, než půjdou spát“, usadili se v kavárně a chvíli spolu poklábosili.

Velice pozorně si vybrali dobře chráněný kout (tady ne, tady je průvan, ale tamhle také ne, tam je umývárna) a usedli – „Ach, tyhle staré kosti, stárneme. Ach, ach“ – a všem dali zaslechnout, jak praskají.

Místnost se studeně a špinavě leskla, číšníci pobíhali kolem dokola snad až příliš rychle, vypadali hrubě a lhostejně, zrcadla ostře odrážela unavené tváře a pomrkávající oči.

Ale oni si už nic víc nepřáli, tohle bylo to ono, dobře to věděli, nemůžete už přece čekat něco jiného, nic jiného si přát, takhle to prostě je, nic víc, tohle je „život“.

Nic jiného, nic víc, tady nebo tam, to už teď věděli.

Nesmíte se vzpírat, snít, doufat, usilovat, utíkat, jen pečlivě vybírat (číšník čeká), dáme si grenadinu nebo kávu? s mlékem nebo bez mléka?, nic už od života nechtěli, ať tady, ať tam – a čas ať mjí.

(Sarraute 1957/1938: 99–100)

Zas jednou jsem se neudržel, bylo to silnější než já, nedalo mi to, odvážil jsem se trochu moc, i když jsem věděl, že je to neopatrnost, že by mě mohli setřít.

Snažil jsem se nejdřív nenápadně přiblížit, jak to občas dělám, abych je překvapil.

Abych je nevyplašil, začal jsem s opravdovou, přirozenou tváří. Zeptal jsem se, jestli někdy nemají jako já pocit, jestli někdy neměli pocit, že z ní vystupuje a lepí se na ni cosi zvláštního, těžko pojmenovatelného... Hned mě zarazili, tvářili se nechápavě a vyřídili mě krátce a rychle jako vždycky: „Připadá mi trochu nudná,“ řekli. „Připadá mi trochu otravná...“ Zachytil jsem se: „Nezdá se vám...“ hlas se mi už už lámal, zněl falešně – v takových případech zní hlas vždycky falešně, protože v rozčilení ztratil polohu a teď rozpačitě hledá jinou, pokud možno přijatelnou, poctivou, důstojnou, sebejistou – pokusil jsem se naléhat až příliš neutrálním, bezvýrazným hlasem, který mě musel zradit: „nepřipadá jim, nezdálo se jim někdy, že z ní cosi vystupuje, cosi měkkého, lepkavého, přisaje se to, přilne to, člověk ani neví, jak, a rád by to sundal, rád by to strhl jak vlhký, mdlobně a nasládle páchnoucí obvaz...“ Bylo to nebezpečné, bylo to příliš, děsilo je to, ale už jsem se neudržel..., „přilepí se to, vsákne, táhne vás to k sobě, je to naléhavé, skoro jakoby skryté žadonící, žebrající...“ Zamotával jsem se. Oni však jako by to neviděli. Za každou cenu hodlali zachovat normál, slušnost: „Ano, zřejmě jí velice záleží na tom, aby ji lidé měli rádi,“ říkali na to, aby mě uklidnili, aby to skončilo, aby mě přivolali k pořádku.

(Sarrautová 1969/1948: 12)

Levou nohu kladete na měděnou drážku a pravým ramenem se marně snažíte posunout trochu posuvné dveře.

Vstupujete úzkým otvorem tak, že se protahujete mezi jeho okraji a za sebou pak vlečete svůj kufřík potažený zrnitou lahvou černou kůží, kufřík člověka uvyklého na dlouhé cestování, který za vlhkou rukojeť držíte horkými prsty, jež jej donesly až sem a přitom se zahřály, třebaže není tak těžký, zdviháte jej a cítíte přitom své svaly, šlachy nejen v prstech, v dlani, zápěstí a paži, ale i v rameni, v celé pěstce zad, po obratlích od krku až k pasu.

Za tuto nezvyklou slabost může ovšem stěží časná hodina; to věk se vás snaží přesvědčit o své přemoci nad vaším tělem, a přitom je vám pětačtyřicet.

Máte přimhouřené oči, jako by je halil lehký dým, víčka citlivá a vysušená, skráně vrásčité, napjatá kůže jako by tuhla v nepatrných záhybech, vlasy vám řídnou a šediví, což jiní na rozdíl od vás nevidí, ani Henrieta a Cecilie a děti, jsou celé zježené, a celé vaše tělo za vašimi zvyky, které je brání, drží a tíží, jako by se ve svém nedokonalém snu koupalo v rozčeřeném a vazké vodě plné vznášejících se drobných organismů.

(Butor 1957: 9–10)

Musím se dopustit určitého, ač velmi elementárního komentáře k citovaným stránkám, protože jejich pomocí chci naznačit, o čem bude řeč.

První citovaná próza až překvapuje svou banalitou; jako by parafrázovala titul známé knihy: podle jakých mělkých frází žijeme. Text se ale tímto zjištěním zjevně nevyčerpává, citlivější ucho vnímá cosi znepokojivého, téměř až v této rezignaci pokračuje zoufalství. Jinak řečeno: na první pohled nic než povrch, ale tento povrch je spíše cosi jako ochranný štít. Odtud paradox: život (rezignace, každodennost) zakrývá nějaký jiný život, který však nějak může vzbuzovat i hrůzu. Ve větě „tohle je ‚život‘“

je slovo „život“ v uvozovkách. A vlastně právě uvozovky, jimiž jsou opatřeny fráze „teď, když už je mládí pryč, teď, když vášně vyhasly“, aby „se nadýchali čerstvého vzduchu, než půjdou spát“, a další nelze při čtení nechat stranou. Přinejmenším je jimi vyznačen rozdíl povrchu a toho, co povrch překrývá a současně zrazuje. Co ale překrývá a co zrazuje?

Kniha, z níž tento text pochází, se jmenuje *Tropismy* a autorkou je Nathalie Sarraute; její soubor dvaceti krátkých prozaických útvarů (tento má číslo XVI) vyšel poprvé v roce 1938, avšak nesetkal se s nějakou zvláštní odezvou, spíše lze říci, že kniha zapadla. To už neplatí pro druhé vydání (1957) doplněné o další prózy tohoto typu, protože to již byla kniha vydána v jiném kontextu. Druhému vydání *Tropismů* předcházela román *Portrét neznámého* (1948, reedice 1956; č. 1969), k němuž napsal předmluvu Jean-Paul Sartre, přizpůsobiv jeho čtení své verzi existencialismu („stěna neautentičnosti, která uzavírá postavy“), nicméně některé jeho postřehy jsou velmi přesné: „Nechce brát svoje postavy ani zevnitř, ani zvenčí, protože my všichni jsme sami pro sebe i pro druhé oním vnějším i vnitřním zároveň. *To vnější* je neutrální půda, je to ono *vnitřní* nás samých, jímž chceme být pro druhé a jež v nás ti druzí pěstují, abychom tím byli i sami pro sebe. [...] Knihy Nathalie Sarrautové jsou takových hrůz plné: mluví se, cosi hrozí výbuchem, který naráz osvětlí sinavé hlubiny něčí duše, a všichni ostatní ucítí, jak i v nich se bahnitě hlubiny pohnuly. Ale ne: hrozba se vzdálí, nebezpečí je zažehnáno, klidně se dál vyměňují banality“ (Sartre 1969/1948: 6, 10).

To jsme již u druhého citátu, pocházejícího z románu *Portrét neznámého*. Je na první pohled zřejmé, že techniku „tropismů“ Nathalie Sarraute přejímá do svých románů, které jsou v této širší ploše možná srozumitelnější. „Tropismus“ je termín z biologie, označuje elementární reakce na okolí (počínaje již rostlinami). U Nathalie Sarraute jde o elementární projev potřeby kontaktu, který se však nemanifestuje v každodenním styku či rozhovoru přímo, ale je jeho „podtextem“ jako instinktivní hnutí, záchvěvy, neprojevená gesta, slovy autorky: „vnitřní, podzemní, komplikovaná, prchavá, rozporná, nepojmenovatelná nesčetná hnutí, unikající před světlem, snášející jen anonymitu, vedená pudem obrany a útoku“, „zmatené vření“, „nevyčerpatelná plynoucí látka“ za ochranným pancířem slov (Žilina 1966: 181–182). Odtud i zoufalé hledání možnosti srozumění v druhém citátu, instinktivním „ucuknutí“, cítí-li postava, že kontakt s druhým ztrácí, drama, které se ale neodehrává v textu, nýbrž v „podtextu“.

Další ukáзка je již exemplární příklad „nového románu“: autor Michel Butor, název *Proměna* (*La modification*). Kdo jej přečetl, seznal, že jeho zápletka je téměř nicotná: muž cestující z vlakem z Paříže do Říma (nikoli poprvé, tyto cesty koná pravidelně) za svou milenkou, odhodlán rozejít se s manželkou a žít v Římě, během cesty toto rozhodnutí změní. Ale román nepopisuje nic než to, co probíhá při každé cestě vlakem: přicházejí jiní cestující namísto starých, kteří vystoupili, hrdina se projde po chodbě, usne a zdají se mu sny, pozoruje ubíhající krajinu a podobně.

Jenže – celý román je vyprávěn ve 2. osobě plurálu, oslovuje takto čtenáře. Avšak „oslovuje“, to není přesné – čtenář je nějak vtažen do příběhu, anebo by se to dalo

připodobnit k absolutnímu použití subjektivní kamery ve filmu. A můžeme si klást otázku: Proč? Kdybychom tuto „techniku“ ignorovali, pak jsme tento román vůbec *nečetli*. Pokud ale nejsme zcela zabeďněni, Butorův román právě na základě toho, že je napsán tímto způsobem, dává nějaký smysl, jakkoli nám tento smysl uniká. Proč? Především proto, že umělecké dílo je složitý znak a „klade [...] důraz nikoli na výsledný, jednoznačný vztah ke skutečnosti, ale na proces, kterým tento vztah vzniká“, jak věděl již Jan Mukařovský (1966c/1946).¹ Anebo, slovy Milana Jankoviče: protože dílo je třeba vidět jako „dění smyslu“.

V tom je již naznačeno základní tázání a základní problém. Neboť je možné problém, kolem něhož kroužím, převést na otázku po vztahu filosofie a literatury, a to tak, aby se při jejím zodpovídání sám objevil i fenomén média. A abych měl k ruce nějaké předběžné vodítko, provizorně rozliším: primárním médiem filosofie je diskurz, primárním médiem (umělecké) literatury je fikce. K definicím se dostaneme později, anebo je raději necháme stranou. (Uvedené rozlišení neodkazuje k ničemu než pouze k této úvaze, nechce být jakkoli terminologicky závazné.) Otázka zní: Do jaké míry jsou diskurz a fikce od sebe oddělené sféry (a to by znamenalo jejich autonomii, svézákonnost, a proto vzájemnou nepřevoditelnost) a do jaké míry jsou neslučitelné „kompetence“ nezbytné k tomu, abychom rozuměli jednomu a druhému? A řečeno naprosto stručně: Do jaké míry je (může být, musí být) filosof čtenářem? A do jaké míry spolu mohou filosofie a literatura komunikovat, jestliže je jim společný vztah k mediálnosti média? Neboť je zřejmé, že i filosof je svým způsobem čtenářem a čtenář se neobejde bez přemýšlení.

Filosofie je *myšlení*, až už je definujeme jakkoli: předmětem či funkcí (epistemologie, ontologie, etika atd.). Myšlení je však cosi, co se děje, co probíhá, a nikoli až produkt tohoto procesu; rovněž myšlení je svým způsobem „dění smyslu“. Stejně tak nelze chápat text jako produkt, jako finální, daný a hotový produkt nějakého procesu, tj. jako produkování a sdělování hotových informací. V případě literárních (či „uměleckých“) textů je to zřejmé, avšak nelze si klást otázku, zda a v jaké míře toto platí i o filosofických textech? Tím spíše, že samo studium filosofie je z větší části *interpretace* filosofických textů (ať už se chápe jakkoli, historicky, systematicky či – nejlépe – úplně jinak). Myšlení je tam, kde přesahuje sebe sama v tom smyslu, že myslet znamená myslet jinak, protože myšlení stále stejného či uvnitř stejného není myšlení, nýbrž snaha myšlení se vyhnout. To ale znamená, že je třeba z pole hotového či daného smyslu (lze mluvit o poli smyslu?), z pole toho, čemu rozumíme, vycházet za hranice tohoto pole, za hranice (možného) smyslu. Ani to není samoúčel, protože lze říci také jinak: *je třeba zachraňovat otevřenost pro to, co je (možná) na příchodu, aby vůbec bylo možné něco jako budoucnost*. To, čeho se dotýká filosofie – stejně jako literatura – je tedy sám *problém smyslu*. Pokud by bylo třeba osvětlit rovněž i sám smysl smyslu, pak stačí říci: smysl je to, co dává smysl (ve všech významech této věty, zvláště ve všech významech obratu „dávat smysl“). Smysl nějak souvisí (ve

1 K tomu, jak se pojetí uměleckého díla jako znaku v Pražské škole vyvíjelo mj. v souvislosti s uměleckou praxí první avantgardy, obrací pozornost třetí kapitola.

francouzštině zcela explicitně) se „směrem“, smysl naznačuje směřování, přesněji *změnu směru*.

Avšak chceme-li se dotknout něčeho *za* hranicemi (možného, známého) smyslu, chceme-li změnit směr, je třeba dotýkat se *odněkud a odněkud* vyjít.

Proto – zaprvé – téma „filosofie a literatura“, vztah obou k mediálnosti média v proměnách, jimiž jedno i druhé v posledním půlstoletí prošlo. Je však třeba, aby se hlubším rozvíjením tohoto vztahu fenomén média (které z definice viditelné buď není, anebo viditelné být nemá) postupně odhaloval sám. A zadruhé: jestliže myslet znamená myslet jinak, a jestliže smysl velmi přibližně budeme chápat jako to, co „dává smysl“, pak se tímto způsobem (vztah diskurzu a fikce) ocitáme rovněž u *problému smyslu*. Patří k filosofii, nebo k literatuře? To je otázka právě tak zbytečná jako tázání, zda polem interpretace či hermeneutiky je literární dílo, anebo filosofický text. Takto se znovu vrací výchozí otázka, ale v jiném kontextu: Jsou filosofický diskurz a literární fikce dvě zcela oddělné sféry? Slova jako hermeneutika a interpretace naznačují, že nikoli.

Ale to je již nezbytné prozkoumat pečlivěji. Pokusme se hledat nějaký minimální společný základ (nerozlišující diskurz-fikce), který je ale třeba hledat spíše *napříč*, a to jak ve filosofii (různé směry, „školy“, autoři), tak v literatuře (dtto). Přitom bude třeba vyhledávat nejen shody, nýbrž i analogie, „překlady a převody“ či transpozice z jedné strany na druhou, odpovědi, odezvy či ozvuky. Anebo možná ještě přesněji: vztah diskurz-fikce je možné si nejlépe představit jako dvě navzájem se proplétající sítě, které nejsou identické, ale v některých uzlech se propojují a provazují. Takto – vyjdeme-li právě z těchto uzlů – je možné lépe popsat jejich vzájemný vztah na rovině až mikroskopické, třebaže v rovině makroskopické se mohou jevit jako odlišné „systémy“ (systém fikce – systém diskurzu). Tento postup, to jest představa provazujících se sítí, pak odpovídá tomu, co by mohlo být minimálním společným jmenovatelem – odpovídá pojmu „text“.

Text je pojem, který svým dnešním významem odkazuje k 60. létům minulého století, k sémiotice a literární vědě, jež se textem zabývá rovněž z perspektivy intertextovosti. Odkazuje tedy ke strukturalistickému myšlení, které se v této době překlání na stranu poststrukturalismu. Aby byl však tento kontext obou pojmů alespoň zčásti kompletní, je na místě připomenout, že ve stejné době se začaly rovněž objevovat první příznaky toho, čemu se pak bude říkat postmoderna, a to nejen v architektuře a výtvarném umění, ale především a možná nejdříve právě v literatuře (John Barth: *The Sot-Weed Factor*, Handlír s tabákem, 1960; Thomas Pynchon: *V.*, 1963, *Dražba série č. 49*, 1966, č. 2004; John Barth: *The Literature of Exhaustion*, Literatura vyčerpání, 1967). V literatuře (tedy na straně fikce), která je postmoderní zejména tím, že zaujímá reflexivní vztah ke svému médiu. Ale i ve filosofii (tedy na straně diskurzu), která je postmoderní proto, že odkazuje k materialitě svého média. To však znamená, že v jednom i v druhém případě je v textu (jako jeho dotud vylučovaný rozměr) odhaleno to, co francouzština označuje nepřeložitelným slovem *écriture*. Tato distancující perspektiva pak vede k tomu, že ve fikci se zviditelňuje diskurz a v diskurzu fikce, protože reflexivní vztah k médiu

rozevírá v jednom i druhém trhlinu, v níž se médium stává viditelným jako vylučovaná třetí.

Zde stačí jen letmo sledovat francouzský „nový román“, který tuto proměnu znamená ještě předtím, než k analogickému posunu dojde ve filosofii, protože první Derridovy knihy jsou až z roku 1967, Deleuzův velmi raný spis *Empirisme et subjectivité* (Empirismus a subjektivita) je sice již z roku 1953, ale kniha o Nietzschech vyšla roku 1962, *Proust a znaky* v roce 1964 (č. 1999), *Différence et répétition* (Diference a opakování) 1968; v roce 1961 vydal Michel Foucault *Dějiny šílenství* (č. 1994); 1963 *Zrození kliniky* (č. 2010); 1966 *Slova a věci* (slov. 1978, č. 2007); Lyotardův úvod do fenomenologie je sice už z roku 1954, ale kniha *Discours, figure* (Diskurz, figura) z roku 1971 atd.

Srovnáváme-li tyto práce s „novým románem“, není asi třeba tyto přesuny v „systému myšlení“ dramatizovat slovem „zlom“, slovo proměna je dostačující, tím spíše, že znamená kontinuitu a diskontinuitu současně.

Již v eseji z roku 1950 Nathalie Sarraute zlehka naznačuje: „Vstoupili jsme do věku podezírání.“ Podezřelým se stal román v balzakovské tradici, což dokládá třeba Sartrův román *Nevolnost*, anebo (velmi často těmito autory citovaný) Camusův *Cizinec*. Nathalie Sarraute cituje Maurice Blanchota: „Tento Cizinec [...] má sám k sobě takový vztah, jako by ho viděl a jako by o něm mluvil někdo jiný... Stojí naprosto mimo. Je tím víc sám sebou, čím méně se zdá, že si myslí a cítí, že je spjat sám se sebou. Je pravým obrazem lidské reality zbavené všech psychologických konvencí, zachytitelné podle našeho soudu pouze popisem zvnějška, oprostěným od jakýchkoli výkladů...“ (Sarrautová 1967/1956: 10).

Ale – je zřejmé, že nejde o nějaký obrat, který by se odehrál pouze v dějinách románu: autonomie těchto dějin spočívá v tom, že na svůj kontext reagují svým způsobem, nikoli že jsou od něho oddělené (totéž platí samozřejmě o filosofii). Román je vyprávění příběhu, určitý způsob organizování zkušenosti, tedy reflektuje (nejen odráží, ale zkoumá, projektuje) způsob našeho vztahování se k realitě (a ten právě je vystaven podezírání), je „jednou z podstatných složek našeho uchopování reality“ (stejně jako filosofické myšlení), jak píše Michel Butor v eseji „Román jako hledání“ („Le roman comme recherche“; francouzské slovo *recherche* však znamená jak hledání, tak zkoumání). Přinejmenším v tomto ohledu lze spatřovat četné paralely literární fikce a filosofického diskurzu („recherche“ je v jednom i druhém případě nepostradatelné slovo). Román podle Michela Butora je dokonce „fenomenologické pole par excellence“, neboť k tomu, aby nás přesvědčil (aby dával smysl), si musí stačit sám, to jest svou přesvědčivost nečerpá z nějaké očividné adekvace vzhledem k realitě, která by jej buď potvrdzovala, či znevěrohodňovala (Butor 1960: 8).

Čteme-li různé teoretické úvahy autorů „nového románu“, je však zřejmé, že se musíme vrátit k základním pojmům této úvahy o vztahu myšlení a literatury, za nimiž se rýsuje pojem média.

Tak hned slovo *fikce* (které jsem zavedl jako protiklad *diskurzu*) – odkazující v tomto kontextu především k vyprávění, k příběhu. Ale vyprávění přesahuje pole literatury, je – jak říká Michel Butor (ale mnohem později třeba i Lyotard, když bude

vysvětlovat pojem „postmoderní situace“) – jednou z podstatných složek našeho chápání reality, protože to, čím jsme obklopeni, častěji než tušíme známe z vyprávění v nejširším smyslu slova, počínaje příběhy vloženými do běžného hovoru přes noviny až k historiografii. To je ale pouze část toho, co lze označit jako vyprávění – vyprávění z principu verifikovatelná (anebo za taková obecně pokládána). Druhá část jsou vyprávění neverifikovatelná: romány, *fikce*. Ta, jak opět říká Michel Butor, jsou neverifikovatelná „vnější evidenci“, tedy si musí dostačovat sama, ale právě proto jsou – jeho slovy řečeno – „fenomenologickou sférou par excellence“, neboť jsou místem ukazujícím, *jak se nám realita jeví* anebo *jevit může*, a v tomto smyslu je pak fikce „laboratoří vyprávění“ (ibid.). Avšak: mějme na paměti, že vyprávění je způsob *chápaní světa*.

Co všechno bychom tedy mohli vyčíst z titulu Butorova eseje „Román jako hledání“? Hledání/zkoumání čeho? Jestliže je slovo *recherche* třeba chápat jak ve smyslu hledání, tak i zkoumání, pak co se hledá, co se zkoumá – a jak? Jednoduchá odpověď, která má ale složitější kontext: hledá se a zkoumá *forma*. Jestliže je román laboratoří, v níž se zkoumá/hledá (ale hledat znamená také vynacházet, vynalézat), jak se nám může jevit realita, pak akcent je na slově „jak“ – z jaké perspektivy, v jakém „rámcí“. Právě proto však práce na formě nabývá prvořadého významu (ibid.) Tato práce – abychom si ji nějak přiblížili – má na jedné straně účel terapeutický: zkoumání odlišných forem (našeho „pohlížení“ na realitu), odkryvání toho, co nahodilého a ne-přirozeného je na těch formách, na které jsme zvyklí, a proto je pokládáme za přirozené (tímto směrem bude v 60. letech rozvíjet sémiologii zejména Roland Barthes: mytologie každodennosti, reklama, „naturalizace“, systém módy atd.). V „novém románu“ se toto „ozvláštňení“ velmi často soustředí (což je ale velmi konsekvantní) na „popis“. Příklad: rané romány Robbe-Grilletovy. Náš pohled je vždy již zprostředkovaný tím, že pozornost věnujeme *významu* věcí, nikoli věcem samým; proto lpíme na kategoriích nejrůznějšího druhu, jimiž věci identifikujeme, protože takto se nám jeví jako cosi důvěrně známého, uklidňujícího; pokud se stane, že z těchto kategorií nějak vypadnou, uchýlíme se k substituční kategorii „absurdity“ (zjevně odkaz k Sartrově *Nevolnosti* a Camusovi) a „diskurzivně“ tak toto ohrožení věcmi samými překonáme, abychom neviděli, že „na věcech vždycky lpí nějaký lem kultury (psychologie, morálka, metafyzika atd.) a dává jim důvěrně známou, srozumitelnou a uklidňující tvář: toto maskování je někdy zcela dokonalé. [...] Svět není ani plný smyslu, ani absurdní. Jednoduše řečeno: *jest*. Alespoň to je jeho nejpozoruhodnějším znakem. Tato zřejmost na nás náhle zaútočí silou, proti které nic nezmůžeme. Krásná konstrukce se náraz zhroutí; když mimo nadání otevřeme oči, utrpíme náraz této tvrdošijné reality, kterou jsme si přáli pokládat za překonanou. Kolem nás, všude *tady jsou*, naskýtají se věci, provokující zástupy našich hřejivých a milých adjektiv. Povrch těchto věcí je čistý a hladký, *nedotčený*, avšak bez dvojnásobného lesku a průzračnosti“ (Robbe-Grillet 1961: 18). Což autoři „nového románu“ demonstrují právě svými popisy: viz třeba u Robbe-Grilleta jeho román *Voyeur*: „Na konci přístavní hráze se struktura komplikuje, stezka pro pěší se dělí na dvě: u ochranné zdi úzká stezka vedoucí až k majáku, nalevo klesající plocha rampy

končící u vodní hladiny. A právě ten poslední obdélník, nakloněný a viděný zešikma, přitahuje pohledy; protíná jej po diagonále stín ochranné zdi, podél níž leží, takže tu vzniká pro oko příjemně působící kombinace tmavého a světlého trojúhelníku“ (Robbe-Grillet 2015/1955: 10). Stručně řečeno: tento způsob popisu usiluje jedině o to, přistihnout věci ještě dřív, než jsou jim vnuceny *subjektivní*, či ještě přesněji, *lidské kategorie, lidské významy*. A z této náhle se vynořivší „cizosti“ věcí, absence významu, jejich „absurdnost“. Věci *jsou*.

To ovšem vyžaduje, jak patrně, jinou techniku popisu, a tedy jinou formu vyprávění, a tedy jinou formu románu. Je ale potom možné obojí oddělovat? Sdělením „nového románu“ (a vlastně každého „nového“ románu) je to, co sděluje sama jeho forma.

Takto se dostáváme k důležitému slovu, které má literatura jakožto *fikce* – nedílně – společné s filosofií, a tedy s *diskurzem*. Synonymem *formy*, o které mluví autoři francouzského „nového románu“, je slovo *écriture* (zde pak jeden z důvodů jeho nepřeložitelnosti). Když Robbe-Grillet píše esej o klasických pojmech či představách, s nimiž je spojen klasický (moderní) román, jako je „postava“, „zápletka“, „angažovanost“ a které jsou mrtvé (doslova „uhynuly“), říká: Když romanopisec uvažuje o budoucím románě, vždy se jeho duch věnuje *écriture*, která zaměstnává jeho ruku. V hlavě má pohyby vět, architektury, slovník, gramatické konstrukce, stejně jako malíř má v hlavě linie a barvy. To, co se bude odehrávat v knize, přichází až potom, jako by emanovalo z *écriture* samé. A jakmile je dílo ukončeno, čtenáře zaráží forma, kterou jako by nebral na vědomí, forma, jejíž smysl často nedokáže přesně pojmenovat, která však pro něho tvoří zvláštní svět spisovatele (Robbe-Grillet 1961: 41). Román vyjadřuje pouze sebe sama; skutečný spisovatel nemá co říci. „Umění není obal zářivých barev, který má zdobit autorovo ‚sdělení‘ [...] vyjadřuje sebe sama. Samo tvoří svou rovnováhu a svůj smysl pro sebe. Stojí pevně samo na sobě, anebo padá“ (ibid.: 42). Proto důraz na sám *pohyb popisu, nikoli na popisovanou věc*.

K tomu lze doplnit konstatování Michela Butora: četba takového románu vyžaduje úsilí na straně čtenáře, který se musí vrátit sám k sobě, *zproblematizovat již získané postoje*. Což lze říci i jinak: „Formální invence v románu nejen že není protikladem realismu, jak si to často myslí krátkozraká kritika, nýbrž podmínkou *sine qua non* radikálnějšího realismu“ (Butor 1960: 9).

Smyslem, který se dává při četbě „nového románu“, je jiný postoj k realitě, který se pokoušíme zaujmout a který nám jeho *écriture* nějak navrhuje. Román, abych se vrátil k úvodu, je výzkumná laboratoř, v níž se zkoumá, *jak se nám realita jeví* anebo *jevit může*. Kdyby bylo třeba konkretizovat, stačilo by všimnout si detailně například toho, jak autoři „nového románu“ pracují s „časem“ – dostali bychom se až k Resnaisovu a Robbe-Grilletovu filmu *Loni v Marienbadu* a zjistili bychom, jak často si s časovou strukturou románů (a podobně s výklady původní časovosti ve filosofických textech) nevíme rady, jak často je téma časové organizace světa zproblematizováno – což ale samozřejmě opět „prostředkuje“ *forma* těchto románů.

„Nechejte přízraky, ať se vrátí“. Moderní spektrologie a její média

JOSEF VOJVODÍK

Navzdory veškerému zdání moderní technologie, jakkoli může být vědecká, zdesetinásobuje moc přízraků. Budoucnost patří přízrakům.

Jacques Derrida (Derrida – Stiegler 1996: 129)

Předrealistická i postrealistická epistémé se rozvíjí v optickém paradigmatu, jehož interpretace spekuluje s neviditelnými jevy.

Renate Lachmann (2002a/1998: 264)

V úvaze o „vzpřímeném postoji“ zmiňuje psychiatr Erwin Straus případ pacienta, který byl přijat na kliniku, protože, rozčilen domnělými narážkami, střílel na televizor. „Možná je jednou z kardinálních poruch paranoidního schizofrenika,“ píše Straus, „že už není schopen se k událostem chovat jako distancovaně se dívající (srov. Conradovu apofenii)¹ (Straus 2009/1963: 324). V této nemožnosti zaujmout k událostem postoj „distancovaně se dívajícího“ spatřuje filosof Günther Anders ve svém známém dile *Die Antiquiertheit des Menschen* (Antikvovanost člověka, 1956) fantomatické působení obrazových a projekčních technik (a technologií), zejména

1 Apofenie je pojem, jímž psychiatr Klaus Conrad označuje ve své knize *Die beginnende Schizophrenie. Versuch einer Gestaltanalyse des Wahns* (Počínající schizofrenie. Pokus o tvarovou analýzu bludu, 1958) druhou fázi počínající schizofrenie, projevující se jako bezdůvodné vidění domnělých souvislostí, jimž je přisuzován mimořádný význam. Tyto psychotické zkušenosti popisuje např. August Strindberg ve svém *Ockulta dagboken* (Okultní deník, 1888) a hrají roli také v povídce Vladimira Nabokova *Symbols and Signs* (Symboly a znaky, 1948). Zvláště v postmoderní literatuře a filmu jsou apofenní zkušenosti s oblibou tematizovány, např. ve *Jménu růže* (1980) Umberta Eka, ve filmu *n* (1998) Darrena Aronofského aj.

televize a rádia, proměňující svět ve fantom a fenomén simulace. S televizí vstoupily do obývacích pokojů přízraky a staly se součástí každodenního života: „Jestliže svět přichází k nám, místo my k němu, nejsme už ‚ve světě‘, nýbrž jsme výhradně jeho přesycenými konzumenty. Jestliže k nám přichází, ovšem jen jako obraz, je z poloviny přítomným a z poloviny nepřítomným, tedy fantomatickým. [...] Jestliže se [svět] stává teprve ve své reprodukované formě, tedy jako obraz, sociálně důležitým, je zrušen rozdíl mezi bytím a zdáním, mezi skutečností a obrazem“ (Anders 1961/1956: 111). Přes Andersův nadsazeně apokalyptický tón, příznačný pro situaci po druhé světové válce a Hirošimě a pro posthistorické myšlení, obsahuje jeho kniha, zejména kapitola „Die Welt als Phantom und Matrize“ (Svět jako fantom a matrice), úvahy – např. tezi o „ontologické dvojnárodnosti“ mediálních jevů (ibid.: 131) –, na něž později navázali někteří teoretikové médií (mj. Marshall McLuhan). Není to však jen technickokritický aspekt médií, o který v této kapitole půjde: v úvodních částech (1.–3.) bude nastíněna také opačná, pozitivní perspektiva pohledu na technický aspekt médií. Jedná se především o to, že člověk jako „homo pictor“ obrazy, simulakra i simulace sám vytváří, také proto, že sám – jako „bytosť zdání“, jak píše Wilhelm Weischedel (1960a: 165) –, moci obrazu podléhá. Obraz je „paradoxně podvojným“, což spočívá zejména v tom, že jeho podstatou je „pozření blízkosti a dálky“, totiž paradox, že obrazovou re-prezentací je vytvořena „nepřítomná přítomnost“ (*ungegenwärtige Anwesenheit*), zakládající vnitřní podvojnost obrazu, jíž odpovídá podvojnost obrazem re-prezentované věci: svým jevením (*Erscheinen*) odkazuje obraz k jinému jevu, jenž se v něm samotném ukazuje. Vše jsoucí – píše Weischedel s připomínkou myšlenky Nicolaie Hartmanna z jeho *Metaphysik der Erkenntnis* (Metafyzika poznání), že obraz je „nezbytnou součástí podstaty relace poznání“, – spatřujeme vždy v obrazech jsoucího: „Svět vidíme vždy v obrazu světa“ (ibid.: 162). Člověk podléhá moci obrazu, kterou si uvědomuje a zároveň před ní prchá. Podléhá moci zdání, protože svou podstatou existuje ve vzdálenosti k pravdě. Pouze ve zdání se člověk blíží pravdě: „Pravda se vyjevuje, ale tím, že se vyjeví, zároveň se do svého z-jevení ukryje“ (ibid.: 165).

Lidská bytosť na jedné straně touží uniknout této paradoxní podvojnosti mediálního, touží rozbít „krásné zdání obrazu“, ale současně si uvědomuje ireálnost tohoto činu: „Člověk baží po zdání, protože nesnáší bytí ani nebytí, protože on sám je bytosť zdání“ (ibid.). Věci, které obraz reprezentuje, jsou sice v obraze přítomné, ale zároveň neskutečné, jsou přítomné pouze v modu zdání. V tomto nalomeném vztahu ke skutečnosti spočívá podle Weischedela „ontologická slabost“ (*ontologische Schwäche*) obrazu, zaručující mu však jeho zvláštní moc. Člověk je vystaven této moci, jíž trpí, jež mu však zároveň umožňuje vzdorovat jí tím, že sám simulakra vytváří.

Jestliže má v současné době „simulakrum“ svoji konjunkturu, souvisí to podle teze Wolfganga Isera s tím, že jako ztvárnění „nepřítomného“ může simulakrum asi vyjádřit něco, co mimesis, zaměřená na objekt, postihnout nemůže (Iser 1998: 676). Simulace, simulakrum, fantasma chápe Iser jako „emergentní fenomény“, které představují transformaci „komplexního systému nápodoby přírody“ (ibid.: 682),

tedy transformaci mimesis, která zanechává v simulaci svoji stopu. Všem zmíněným emergentním fenoménům je vlastní prvek, který zůstává ve všech variantách konstantním, totiž obrazovost (*Bildhaftigkeit*), nezávisle na tom, jestli jde o obraz jako ztvárnění nebo jako představu: „V nápodobě přírody je obraz reprezentací, v simulaci je ‚jako by‘ (*Als Ob*), v simulakru odhaleným klamem a ve fantasmatu figurací ireality“ (ibid.: 683).

Poslední části (9.–10.) tematizují vztah obrazu a smrti. Východiskem je posmrtná fotografie a fotografie posmrtné masky dvou malířů: Bohumila Kubišty a Jindřicha Štyrského. Roland Barthes postihl s mimořádnou subtilností nejen vztah obrazu, fotografického obrazu, a smrti, ale také fotografie a smutku. Vystihl, že nástup média fotografie s sebou nesl něco do té doby neznámého: viditelnost smrtelnosti. Na rozdíl od výtvarného obrazu není fotografie nikdy zcela fingovaná, fantastická. Cokoli se ocitne před objektivem kamery, je v určitém smyslu vždy už „byvší“. Fotografie nemá budoucnost, „je nepohyblivá, proudí od prezentace nazpět k retenci. [...] Fotografie má totiž historicky vzato zřejmě cosi společného s onou ‚krizí smrtí, která začíná v druhé polovině 19. století; byl bych pro to, abychom si namísto toho, že budeme stále hledat místo zrodu Fotografie v jejím společenském a ekonomickém kontextu, položili rovněž otázku po antropologické souvislosti Smrti a tohoto nového obrazu. Smrt přece musí někde ve společnosti být; není-li již (anebo jen slabě) v náboženské oblasti, musí být jinde: možná v tomto obraze, který vytváří Smrt, když chce uchovat život. Fotografie, která je současná s ústupem rituálu, by pak mohla korespondovat s pronikáním asymbolické smrti do naší moderní společnosti. Smrti, která je vně náboženství, vně rituálu: je to jako prudké ponoření do smrti literární. *Život/Smrt*: paradigma se redukuje na jednoduché cvaknutí, takové, jež odděluje původní pózu od hotového obrázku“ (Barthes 2005/1980: 88).

Zároveň Barthes pojmenoval jednu ze stěžejních událostí moderny: zánik rituálu jako důsledek procesu sekularizace a modernizace, a s tím související úzkou spřízněností moderny – jejího umění, její poezie – se smutkem, paradigmaticky vyjádřenou mottem Eliotovy *Pusté země*. Jde o citát z Petroniova *Satyrikonu*, kde v Hostině Trimalchionově Trimalchio pronáší: „Já jsem totiž Sibyllu viděl v Kumách na vlastní oči, jak visela v láhvi, a když se jí hoši ptali: ‚Sibylla, ti theleis?‘ [‚Sibyllo, co chceš?‘] odpovídala: ‚Apothanein theló‘ [‚Chci zemřít!‘]“ (Petronius 1971: 51 [48,8]). Zkušenost první světové války, prudce se vyvíjející proces modernizace, vize moderního velkoměsta, kde se mezi živé mísí přízraky mrtvých, tematizace rituálu pohřbívání a truchlení v klíčových textech moderny odhalují a reflektují thanatoidní rys moderny.² Okamžik „jednoduchého cvaknutí“, o němž píše Barthes, je fixací přízračného, protože již mortifikovaného okamžiku, toho, co se již nikdy nemůže vrátit (k přízračnosti fotografického obrazu se ovšem vrátíme v části 8). Proto je

2 Tento rys rozvíjí rovněž určitá část díla Vladimíra Nabokova, jak je toho příkladem také povídka *The Vane Sisters* (Sestry Vaneovy) z počátku 50. let, v níž jedna z postav nese nikoli náhodně křesťanské jméno Sybil (viz část *Gesto* a nezáměrnost *Sester Vaneových* (1951) následující kapitoly *Gesto* a jeho (proto)mediální prahy, s. 249–258).

fotografie, jak píše Barthes, nikoli „kopií skutečnosti“, nýbrž vyzařováním byvší skutečnosti: „Pokud obraz ve smyslu vnější paměti stojí mezi životem a smrtí, zastavuje život a nastavuje ho na trvání proti smrti, a v tomto zastavení smrt samotnou předjímá, když život v předstihu mortifikuje, nastavuje jako obraz smrti vždy zároveň také jeho proti-obraz“ (Därman 1995: 182).

Barthes rozvíjí teorii smutku, který není záležitostí nitra, nýbrž vychází z obrazového objektu. Iris Därman k tomu důvtipně poznamenává: „Jestliže Freud nazývá melancholii ‚čistou kulturou pudu smrti‘, je potom pohled na fotografii mrtvého jeho kulturním atašé. Obraz jej [pohled] dosadil do jeho úřadu, v němž zakusil přemíru nepřítomnosti. Tento pohled si nemůže přijít na své, nemůže ztrátou získat, jestliže se při opakovaném (a nikoli opakujícím) pohledu na obraz vzdává absolutní ztrátě, smrti bližního. [...] Mrtvá medialita, která neslouží životu, nýbrž je ve službách druhého [mrtvého]“ (ibid.: 488–489).

Je to ovšem obraz vůbec, moc obrazu, kterou Derrida v souvislosti se smrtí svého přítele, historika a filosofa umění Louise Marina (1993), chápe jako „moc smrti“: obraz k nám promlouvá o samotné nepřítomnosti, „když pojmenovává to nejvíce nepřítomné ze všech nepřítomností, to, co dává smrt. Smrt je nadále [...] tím, co malířství dává svoji největší sílu“ (Derrida 2003: 191). K tomuto tématu se ještě vrátíme v 7. části.

1. Film: zdvojený „obraz – přízrak člověka“

Ve své sociologicko-antropologické interpretaci kina *Le cinéma ou l'homme imaginaire* (Kino aneb člověk imaginární, 1956) připomíná Edgar Morin surreální scénář původně rozhlasové hry Jacquesa Préverta a Georgese Ribemonta-Dessaignese *Le métro fantôme* (Přízračné metro, 1951), v níž fotografie vysaje živého člověka a promění jej v přízrak. „Svět obrazů,“ říká Morin, „neustále zdvojuje život“ (Morin 1956: 37). Především film je magickou hrou fantomatických obrazů, jimž divák v ztemnělém sále přihlíží jako svým dvojníkům, jako obrazům-přízrakům člověka (*image-spectre de l'homme*; ibid.: 33): „Tento obraz je do určité míry promítán navenek, ozvláštněn, objektivován, takže se chová jako autonomní, cizí bytost nebo přízrak, nadaný absolutní realitou. Tato absolutní realita je zároveň absolutním nadskutečnem: dvojník v sobě soustředí, jako by se v něm uskutečňovaly, všechny potřeby jedince a v prvé řadě jeho nejpodivnější subjektivní potřebu: nesmrtelnost“ (ibid.). Dvojník disponuje „magickou silou“: „Archaický člověk je doslova podvojný (*doublé*), celý svůj život, až do konce, kdy se, v okamžiku smrti, zastaví a stane se pozůstatkem, cárem, mrtvolou. Rozpadne-li se tělo a rozklad je dokončen, dvojník se definitivně osvobodí a stane se přízrakem, duchem, *ghost*“ (ibid.: 34). Fotografickým a filmovým obrazům je podle Morina vlastní magické dvojnictví potenciálního posilování nebo oslabování reality: „Ireální svět dvojníka je gigantickým obrazem k zemi připoutaného života“ (ibid.: 37). Tato věta bezděčně připomíná platonizující metaforu z básně Otokara Březiny Stavitelé chrámu, evokující dějiny lidstva jako projekci „gigantských

pohybujících se stínů“: „reflex přes celý hvězdnatý zenit se šířil / a v sazích mraků se chytal, jak zlatý písek splený krví: / gigantské pohybující se stíny promítaly se na něm, / jak obraz tajemného zápasu kolem věčných ohňů“ (Březina 1913: 122).

Morin skutečně uvažuje nejen o blízkosti světa filmu k archaickému obrazu a vnímání světa, nýbrž přímo o vzkříšení archaické vize světa (*résurrection de la vision archaïque du monde*; Morin 1956: 160). Film animizuje fantastično, sen, „divadlo přírody“ (*le spectacle de la nature*), je – podle Morina – téhož rodu jako jeskynní kresby v Altamíře nebo Lascaux, „jako dětské čmáranice, Michelangelovy fresky, vyobrazení mýtů a legend“ (ibid.: 221), ale nikdy nebyly tyto obrazy tak živé jako mocí filmového obrazu, této „avantgardy světa techniky“, neboť film „náleží k oněm moderním technikám – elektřina, rádio, telefon, fonograf, letadlo –, které v praktickém světě znovu vytvářejí magický svět [...]. Film je mateřským strojem imaginace, tvůrcem imaginárního a naopak je imaginárnem, tvořeným strojem“ (ibid.: 217).

Co je pro autory jako Max Picard, Günther Anders nebo Hans Belting, o nichž bude ještě řeč, příznakem krize moderního světa, kultury a inflační „kolonizace“ obrazu digitálními médii, je pro Morina důležitou součástí vývoje civilizační moderny, neboť film jako moderní médium není jen „antropologickým zrcadlem“ (*miroir anthropologique*; ibid.: 215): je také „zrcadlem lidské účasti“ na skutečnosti moderní epochy (ibid.: 218). Film je v Morinově koncepci filmového média dokonce dosavadním (tedy v době vzniku jeho knihy) vyvrcholením „onto-fylogenetického vývoje“, kdy magie archaického člověka inkarnovala do kinematografického obrazu (ibid.: 219).³ Tato entuziastická teorie filmu jako média antropologie imaginárna, a dokonce technické realizace určitých, v duchovní sféře již existujících idejí – Morin píše, že specifická povaha filmu může být příkladem toho, co bylo „tak usilovně hledáno v platónském nebi podstat“ (ibid.: 220) – ústí nakonec do obhajoby techniky jako oblasti kultury, jak techniku obhajoval, třebaže z filosoficky a ideově odlišných pozic, již Ernst Cassirer. Patřil k filosofům, kteří v době démonizace techniky (např. u Ludwiga Klagese) nebo její patologizace (např. v Husserlově *Krizi evropských věd*) obhajoval – jako žádný druhý z jeho současníků – pozitivní význam techniky jako jedné ze „základních mocností ducha“. Zdůrazňoval, že otázku hodnoty techniky nelze rozhodnout, zvažujeme-li a vyhodnocujeme navzájem její užitek a nevýhodu. Tady „nejde o chuť nebo nechut, o štěstí nebo bolest, nýbrž o svobodu a nesvobodu“ (Cassirer 2004: 172).⁴ Věda – technika – umění jako tři instance západní kultury,

3 Kamsi mezi pól akceptace a pól kritiky techniky by bylo možné umístit antropologii techniky André Leroi-Gourhana, která zásadní roli ve výkladu antropologického významu techniky přiřkne paleoantropologii gesta, současně však zaraženě sleduje smyslové i kognitivní zpasivnění člověka ve sféře nových audiovizuálních médií 50. a 60. let; k tomu viz zmíněnou kapitolu Gesto a jeho (proto)mediální prahy, část Medialita komunikace mezi gestem a řečí, zejm. s. 232–234. Obecněji lze v teoriích médií sledovat konceptualizaci kolísání nebo komplementárního provázání mediálního transu a stimulace jako například u Marshalla McLuhana, jak to průběžně tematizuje kapitola Technika a média.

4 Již v roce 1916 publikoval Cassirer knihu *Freiheit und Form* (Svoboda a forma), jejíž vydání v druhém roce světové války bylo filosofem zamýšleno mj. jako příspěvek k dobové diskusi

ztělesněné přímo modelově v osobnosti Leonarda da Vinci: vědecké zkoumání, technické vynálezy a umělecké projekty.

2. Technika jako „otevřená forma“

V říjnu 1932 proslavil Helmuth Plessner ve Výmaru – u příležitosti oslav pětadvacetiletého trvání německého Werkbundu, významného sdružení předních architektů, výtvarníků, návrhářů, průmyslníků a uměleckých řemeslníků – hlavní přednášku na téma *Wiedergeburt der Form im technischen Zeitalter* (Obrození formy v epoše techniky). Plessnerovu účast a přednášku zprostředkoval pravděpodobně druhý místopředseda Werkbundu, ředitel umělecké školy Bauhaus v Desavě, architekt Mies van der Rohe, který se s Plessnerem znal a jeho filosofickou antropologií se zabýval (Bernhard 2007: 237–238). V přednášce Plessner zdůrazňuje, že souběžně s mimořádně razantním nástupem techniky v prvních desetiletích 19. století došlo k nápadnému posílení uměleckého vědomí. Jako by vytváření nových uměleckých forem, tedy vazeb – neboť forma znamená, jak Plessner podotýká, především vazbu a řád – mělo být obranným valem proti nedozírně chaotickému a rozkladnému působení moderní techniky, která byla vnímána jako zdroj chaosu a anarchie. Ostatně již v roce 1924 napsal Plessner (prorocky) v úvaze „Utopie in der Maschine“ (Utopie ve stroji): „Utéci od strojů a vrátit se na pole není možné. Nepustí nás a my nepustíme je. Záhadným násilím jsou v nás, my v nich. Musíme dále pokračovat podle jejich zákona, až nám na vyšším stupni ukážou [...] hranice nejkrajnějšího ovládnání přírody“ (Plessner 1985/1924: 31–40).

Plessner se ve své přednášce z října 1932 ptá, zda vývoj techniky s sebou nese vývoj nového stylu, nových forem a tím i vznik nové industriální krásy. Optimisticky mluví o něčem dosud nevidaném, mimořádném a novém, co vytvořila architektura, řemeslo a umělecké řemeslo v prvních třech desetiletích 20. století. O čtyři roky později byl Plessner v přednášce *Das Problem der Klassizität für unsere Zeit* (Pro-

o vztahu kultury a civilizace. Cassirer rekonstruuje základní vývojové linie německých duchovních dějin a jejich ideový středobod spatřuje jednak v postavě a díle Johanna Wolfganga von Goetha, jednak v Kantově pojmu autonomie, spontánnosti a vlastní zákonitosti ducha. Právě tímto pojmem přesahuje v Cassirerově pojetí vývoj evropských duchovních dějin, mající svůj původ v renesanci, horizont nacionálně vymezených hranic a vede ke zrodu specificky evropské ideje svobody a státu. Zcela jedinečnou pozici zaujímá v tomto vývoji schopnost vytváření forem, vůle k formě, jíž se Cassirer zabývá právě ve vztahu k ideji a pojmu svobody. Vychází z aristotelovské polaritě materie a formy, ale domýšlí ji v souvislostech moderního obrazu světa. Goethe je pro Cassirera tvůrčí osobností, která ve svém životě i díle byla schopna polaritu svobody a formy uvádět stále znovu do tvořivého napětí, umožňujícího novou proměnu stávající formy. Goethovo dílo odráží tvořivé napětí vznikání a bytí, statického a dynamického pólu individuálního života a nadindividuálního díla jako součásti kultury vůbec, která znamená vždy souhru svobody a formy. S prohlubujícím se vědomím formy a silou vytvářet formy narůstá také svoboda. Tuto schopnost považuje Cassirer za antropologické určení člověka: „Svobodná osobnost je formou pouze tím, že si sama formu dává“ (Cassirer 1993/1939: 249).

Otevřenost. Informační (kybernetický) moment v literární vědě a české experimentální poezii 60. let

RICHARD MÜLLER

Kolik východů a západů Slunce spatřili Titov a Glenn v několika málo hodinách?

„To jsem já. Poslyš, ty! My jsme tady!“

účin	možnosti bílé
bílé	ho čtverce je
ho o	až se už vzda
bděl	luje od flegm
níka	atické plochy
na p	
loše	
kter	
ou p	
řekr	
ýval	

Nebo jste nikdy neviděli hemžící se mravence? Rojící se včely? Svíjející se červy? Pohybující se dav? Bosch a Brueghel. Nejsou to u jednoho božského a u druhého lidské chiasmáže? A co je město, a co je svět?¹

¹ Eco 1967/1962: 18; Červenka 1992/1968: 139; Hans G. Markert in Hiršal – Grögerová 1967: 142; Kolář 1999: 84.

nejmenším implikuje jiný typ původcovství, jiný druh víceznačnosti, odlišné dispozice a podmínky vnímání, odlišná očekávání, jiný recepční okruh a dosah i jiné významové účinky; každý z článků je „mnohonásobným vstupem“. Z vnímatelského hlediska například pouze psychické rozrušení vysvětluje nutkové směřování mluvčího k souběžnému podněcování, anticipaci a přijetí havranovy repliky; jen situace analytické kontroly à la Poe a Jakobson navádí ke čtení „od konce“; jen naladění stanice – a pak i druhu vnímání – umožňuje muži z vlaku nechat se okouzlit hlasem dávno mrtvého herce atd.

Jakobsonův rozbor Poeova *Havrana, aniž by ztrácel své „rodné“ vazby na strukturální lingvistiku a poetiku*, se zřetelně vřazuje – a nikoli bez vnitřních napětí i rozporů – do rámce rodící se *komunikační a informační teorie*, čerpající z podnětů kybernetiky (Norbert Wiener, Donald MacKay, John von Neumann, Gregory Bateson, Heinz von Foerster, Warren McCulloch, Walter Pitts ad.) a souvisejících pojetí komunikačního oběhu a řízení (*control*) a souběžné emergence „matematické teorie informace“ Clauda Shannona (1948, knižně 1949 s Warrenem Weaverem). V zorném poli se nám tedy objevuje zrod komunikačních teorií v USA (a zprostředkovaně i v Evropě) na konci 40. a začátku 50. let.⁶

Téma

Jakobsonovská předehra uvádí naše hlavní téma. Následující stránky se věnují šíření prvků informační teorie a kybernetiky do literárněvědného, estetického, umělecko-teoretického a programového uvažování i vlastní experimentální tvorby konce 50. až 60. let (svou povahou mnohomedialní, dalece překračující „literaturu“) a jejich transformace v tomto kontextu. Informační a komunikační teorie a kybernetika měly v 50. a 60. letech hluboký vliv na povahu mnoha disciplín a oblastí věd humanitních, společenských, přírodních i technických (od lingvistiky po filosofii, od antropologie po neurofyziologii, od matematiky po komunikační inženýrství) i mnoha různých tvůrčích aktivit. To se stává zjevnějším (či opět zjevným) v posledních dvou desetiletích, kdy se kybernetika a její dějiny – mj. v oblasti modelování umělé inteligence – stávají předmětem širšího oživeného zájmu. Jakkoli v informačně-kybernetickém diskurzu panovaly značné rozdíly, až kontradikce,⁷ obecné rysy (kybernetického) komunikačního modelu lze stanovit takto: komunikační (informační) smyčka vstupu, výstupu a feedbacku; kvantifikovaný a dematerializovaný pojem informace; systémové pojetí nepřetržité komunikační výměny, v níž jed-

6 Třetím jeho důležitým kontextem, který ještě zmíníme (a jenž zůstával na okraji Jakobsonova zájmu), byl výzkum masové komunikace (např. Paul Lazarsfeld a Elihu Katz a jejich model „two-step flow of communication“).

7 Viz např. Kline: „Where are the Cyborgs in Cybernetics?“ (Kam patří v kybernetice kyborgové?, 2009) nebo Hayles 1999a; viz též dále rozdíl v pojetí vztahu informace a entropie mezi Shannonem a Wienerem.

notlivé, lidské i ne-lidské články plní určité korelativní funkce v celkovém procesu. V tom lze vidět širší obrat epistemologického dosahu: tak Jean-François Lyotard považuje spojení lingvistiky a kybernetiky za zásadní moment zrodu „postmoderní situace“ (Iuli 2013: 226) a Katherine Hayles výše zmíněné rysy později počítá k motivacím sebepojetí, v němž „jsme se stali posthumánními“ (Hayles 1999a). Vznik a vývoj kybernetiky i informačních technologií byl současně spojen s určitými dispozitivami (Geoghegan 2011) a materiálními a institučními rámci výzkumu po druhé světové válce (například podporou Rockefellerovy nadace, z níž čerpal i Jakobson). Jak si všimá Cristina Iuli, epistemologická proměna spojená (mimo jiné) se zrodem kybernetiky přinesla na jedné straně konceptuální transformace v estetice, umění a literatuře „od předmětu k procesu, od statického k performativnímu, od uzavřeného k otevřenému systému“ (Iuli 2013: 228). Na straně druhé „nelze kybernetický diskurz zcela oddělit od fantazii o úplné technické kontrole, podnícených nečekaným úspěchem Wienerova bestselleru *Kybernetika neboli řízení a sdělování v živých organismech a strojích* (1948 [č. 1960]); jeho název posiloval spojení mezi kybernetikou, řízením a vojenskotechnickým infrastrukturním komplexem, jehož kritiku měl přítom Wiener zčásti na mysli“ (ibid.: 231).

Náš pohled na proniknutí literárněvědného výzkumu a experimentální poezie „duchem“ kybernetiky a informační teorie bude nutně synekdochický. Zaměříme se na momenty, kdy se modely informačního oběhu (a přenosu) propojovaly se sémiotickým myšlením a kdy v nich docházelo k podstatným modifikacím při jejich konfrontaci s literárním dílem jako komunikací. Nejprve se zastavíme nad tím, jak se dosah zmíněných vlivů promítl do sémiotické koncepce a teorie komunikace Romana Jakobsona. Podrobněji se pak podíváme na známou ranou práci Umberta Eka *Otevřené dílo* (1962, č. 2015) a také na pozoruhodný projekt *Významová výstavba literárního díla* (1968) českého strukturalisty „druhé vlny“ Miroslava Červenky; v těchto souvislostech se ukáže několik zásadních transformací původní inspirace zejména ve formulování specifické procesuality díla, účasti vnímatele na jeho pohybu či také v koncepci „role čtenáře“ (v pozdějším Ekově myšlení, které z *Otevřeného díla*, jak se ukáže, v zajímavém, negativním smyslu vychází). Obecněji se budeme vztahovat ke kontextu vývoje informační estetiky a literární sémiotiky v Československu, Německu, Francii a Itálii 50. a 60. let. Současně se – téměř zákonitě – dotkneme (zčásti) souvisejících proudů české neo- a postavantgardní experimentální poezie téže doby, jak ji představovalo dílo Jiřího Koláře, Josefa Hiršala, Bohumily Grögerové, Vladimíra Burdy, Josefa Honyse, Emila Juliše, Ladislava Nováka ad. Otázka bude znít: Jaké místo zaujímala informačně-kybernetická inspirace v celkovém kontextu české experimentální poezie, v jakých ohledech zde zapůsobila, s jakými jinými vývojovými liniemi a ideovými zdroji se naopak vylučovala? Podrobnější pohled budeme věnovat dílu Zdeňka Barborky, které se z několika úhlů pohledu ocitalo v příznačné mezipoloze.

Pokud bychom měli amplifikaci informačně-kybernetického momentu od poloviny 40. do 70. let mimo vlastní matematické a informačně-technické kontexty charakterizovat několika procesy či modalitami, pak bychom si všimli zejména těchto: rozrůznění, přizpůsobení a transformace; pronikání a přelévání; chybné použití

a rozpad; fascinace, rezistence, úzkost. Účinky každého z nich spatříme také v námi sledovaném zúženém kontextu; současně budou konkrétní podoby těchto způsobů šíření mít vzhledem k širokému, shora načrtnutému rámci obecnější platnost. Ve stínu „potlačené halucinace“ a cílevědomého směřování k exaktní vědeckosti vedly informačně-kybernetické inspirace v oborech informační poetiky a literární sémiotiky, jak uvidíme, k několika důsledkům: 1. ke zvýraznění otevřenosti díla, jeho (významového) pohybu a procesu; 2. ke zviditelnění a „zrodu“ hlediska kladoucího za východisko literárního procesu čtenáře, vnímatele; 3. (důsledek asi nejméně očekávaný) k potvrzení a současně modifikaci koncepce struktury komunikace a díla. Experimentální tvorba se pak fakticky i ve svém sebepojetí dostává na určité hranice: sebe sama, umění, literatury.

A také na hranice – a za hranice – médií. To je pro nás klíčové: jak proto, že tento moment rozhodně není motivován rozpoznáním konceptu média, tak proto, že se zde specificky propojuje vývoj výpočetních a mediálních technologií s prehistorií mediálních věd, jež se tu ocitají na prahu vlastní historie. Ukáže se nám tak zvláštní pozice zrodu informační teorie a kybernetiky v kontextu genealogie myšlení o médiích.

Motivace našeho zájmu o toto období pak není jen v tom, že zde má původ vývoj informačních technologií, které nás v současnosti doslova obklopují, ale především v tom, že se v daných literárněvědných a uměleckých souvislostech objevily limity rozsahu, v němž může informační teorie stát v základech teorie komunikace; tyto meze mohou mít dnes větší výpovědní hodnotu než kdy dříve.

Jestliže lze dobové fascinaci informační teorií a kybernetikou nejlépe rozumět historicky, pak načrtnout spojitost, kterou má česká vizuální a experimentální „poezie“ (jíž je jinak věnována značná pozornost teoretická, historická i ediční) s tímto epistemologickým a mediálním momentem – nebo spíše sériemi momentů – znamená také podat alespoň jednu možnou skicu jejich historického a vývojového smyslu.

1. Od entropie k vnímání

Jakobson: první prostředník

Vraťme se nejprve k Romanu Jakobsonovi, který byl nepochybně jedním z prvních spojovatelů informační teorie, sémiotiky a strukturalismu a jenž určil prvotní specifika tohoto sblížení, která se promítla i do jeho nadmíru vlivného a často citovaného komunikačního modelu z konce 50. let (Jakobson 1981b/1958).

Kontext

Jakobson zakotvil v New Yorku v červnu roku 1941 a od jara následujícího roku začal přednášet na École libre des hautes études, která byla součástí New School for Social Research a byla podporována Rockefellerovou nadací; byla mu svěřena bohe-

jího měření. Superznaky se jeví jako „vyšší repertoár znaků“ a rys vzrůstání redundance v textu, současně s tím však vzniká potřeba rozlišit „subjektivní“ a „objektivní informaci“ – tj. informaci na příjemci a na zdroji. „Estetická míra“ se nyní může jevit jako podíl „subjektivního zisku redundance“ (řádu) a statistické informace (komplexity). Superznak jako krok k zavedení vnitřní textové struktury vnáší do estetického stavu textu jiný druh neurčitosti a připuštění, že i význam může být rozložen nepravděpodobně: „[S]uperznaky jako znaky vyššího řádu vznikají celistvým tvarovým strnutím předem daných elementárních znaků“ (Bense 1967/1962: 48), tj. v uměleckém literárním textu např. skupiny „simultánně vnímatelných slov“, metafory atd. Superznaky vyššího repertoáru přitom „dávají novou informaci“, tvoří podmínky pro „subjektivní zisk redundance ve vnímání“ a „nový repertoár estetické informace“ (ibid.: 48–49) atd. Přinejmenším se v těchto pasážích *Teorie textů* styl a nová estetická informace poprvé vymykají ze vztahu nepřímé úměry. To, co bylo dosud chápáno jako redundance, se může buď zapojovat do podmínek získání nové informace (je třeba vhodné míry redundance, má-li být nový jev vnímatelný), anebo se samo stávat základem nové kombinatoriky.

Eco: *Otevřené dílo* a jeho „dědictví“

Ideje informační teorie a kybernetiky tvoří nepřehlédnutelný podtext a zdroj Ekovy známé rané práce *Otevřené dílo* (1962), která také přinesla jedny z nejpozoruhodnějších proměn těchto myšlenek v rámci poetiky a estetiky.²⁵ *Otevřené dílo* můžeme číst z mnoha různých pohledů; spolu s naznačenými transformacemi je možné spatřovat jeho stopu v kontextu vývoje Ekova myšlení, v němž se souběžně začaly uplatňovat nové rámce, vedle principů teorie komunikace také aspekty (pragmatické) sémiotiky a strukturalismu. Vůči komu nebo čemu je totiž dílo otevřené? Jestliže otevřenost díla nastoluje perspektivu, která evidentně nemůže nebrat v potaz účinek díla na vnímatele, objevuje se pak tato otázka: V jaké míře a jakém směru tato – podle Ekovy vlastní charakteristiky – ještě „presémiotická“ práce mohla spoluodávat zaměření či tvořit určitý předpoklad obrácení jeho zájmu k sémiotické teorii „role čtenáře“?

25 Druhé vydání z roku 1967 doznalo značných změn. Vyňata byla rozsáhlá studie o Joycovi (vyšla samostatně pod názvem *Le poetiche di Joyce*, Joycovy poetiky, v roce 1965) a přibyl esej „O tvárném modu jako angažovaném vztahu ke skutečnosti“ (čas. 1965); revidovaný text však mezitím *do sebe koncepčně do určité míry vstřebal novou vrstvu, a to z oblasti strukturální sémiotiky* (s pojmy jako signifikant, signifikát, denotace, konotace a odkazy na práce Jakobsona a Barthesa), která tak doplnila průnik teorie informace a „americké sémantiky“ (Morris, Richards), na němž práce výrazně stavěla (srov. Eco 2015/1962: 10–11). Poslední větší změnou, a to ve čtvrtém vydání z roku 1976, kterou přijalo i vydání české (2015), je zařazení již zmíněné kapitoly „Generování estetických zpráv v edenském jazyce“ (původně 1971). Český překlad zahrnuje všechny tyto změny i dvě předmluvy a úvodní stať po vzoru italské verze z roku 2009.

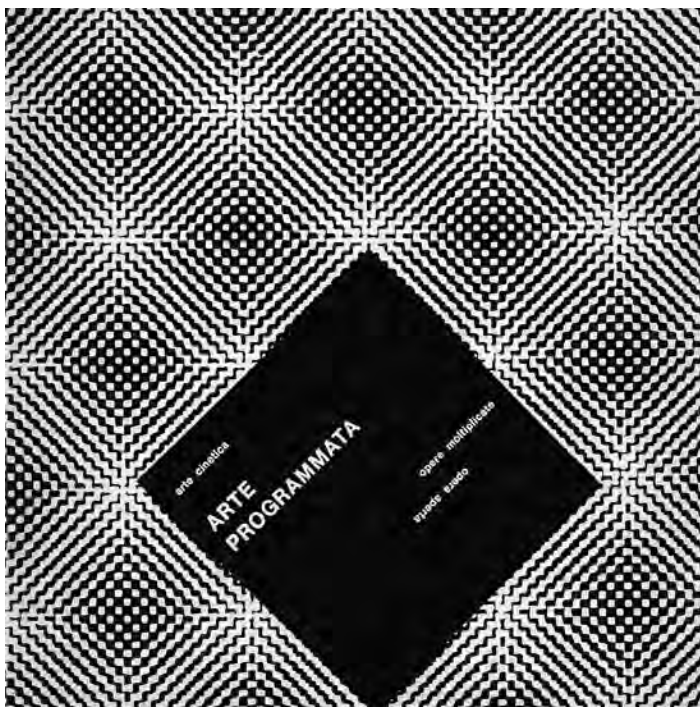
Politika otevřené formy, kontext italské neoavantgardy

Otevřené dílo vznikalo v kontextu reflexe italské umělecké neoavantgardy a úvah nonkonformních intelektuálů²⁶ o jejich společensko-politických implikacích. Eco byl členem skupiny soustředěné kolem milánského časopisu *Il verri* (založen v roce 1956), jádra pozdější Gruppo 63, za jejíž formální počátek se někdy považuje publikace sbírky experimentální poezie *I novissimi* (1961; přispěli do ní Nanni Balestrini, Alfredo Giuliani, Elio Pagliarani, Antonio Porta a Edoardo Sanguineti). S Lucianem Beriem spolupracoval na rozhlasové polyfonní skladbě *Thema (Omaggio a Joyce)* (Téma, Pocta Joycovi), kterou tvořily simultánní recitace a elektroakustické manipulace tří jazykových verzí začátku kapitoly Sirény z Joycova *Odyssea* (v druhé verzi Berio redukoval prolínající se hlasy na čistě fónické efekty; Eco 2015/1962: 7; Caesar 2009: 143). Eco též například napsal esej do 5. čísla časopisu *Il Menabò di letteratura* věnovaného problémům vztahů mezi průmyslovým kapitalismem a literárním experimentem nebo úvodní stať do katalogu významné milánské výstavy *Arte programmata: arte cinetica, opere moltiplicate, opera aperta* (Programované umění: kinetické umění, zmnožená díla, otevřené dílo), která se odehrála v roce 1962 v předváděcí hale firmy Olivetti a kde se objevila díla umělců a skupin, jako byli Bruno Munari (s Ekem se znali z redakce nakladatelství Bompiani), Enzo Mari, Gruppo T a Gruppo N (srov. Eco – Munari 1962; Eco 2015/1962: 7; Bondanella 1997: 21; viz Obrázek 1). V *Otevřeném díle* se pak Eco zabývá literární, hudební, filmovou i výtvarnou modernou a neoavantgardou a vedle toho se objevují rovněž analýzy komiksu či televize, ale i pasáže srovnávající modernu s uměním předmoderním. Do těchto souvislostí spadá rovněž Ekovo působení v kulturní redakci veřejnoprávní televize RAI v letech 1954–1959, kde se spřátelil s Beriem a která byla v této době, před zavedením videokazet, prodchnuta, jak Eco píše, nezaměnitelnou atmosférou improvizace.

Ekovými úvahami o nové poetice se stále prolíná potřeba hledání a reflexe sociálního a společenského smyslu a dopadu otevřených děl. Trochu v duchu brechtovského „Jak to čas, kdy / Rozhovor o stromech je téměř zločinem / Protože zamlčuje tolik zvěstev!“ (cit. in Eco 2015/1962: 36), ale na rozdíl od Brechta – a k nevoli „neorealistickej [...] levic“ (ibid.: 9) – obhajuje formální experiment, spíše než že by podporoval sociálněkritický obsah; skoro bychom Eka mohli opravdu obvinít, že přinejmenším není dostatečně strukturalistický²⁷ (i formální neotřelost se může

26 Srov. parodickou figuru, jak ji v reakci právě na Ekovu práci v časopise *Rinascita* rozvinul levicový spisovatel, politik a aktivista Carlo Levi: „Jak tě miluji, milánský mladíku (jak vás milují! vás všechny, kdo jste jako on). Jak vás miluji, vás, co jste ráno vyšli z domu časně, v mlze, jež stoupá (nad střechami) z nosu, v cigaretovém kouři linoucím se z úst, v mlze, která vás zahaluje. [...] Jak tě miluji, Eco, mé milánské echo, s tvými problémy, tebe, který chceš být jako všichni ostatní, průměrný, pyšný na svou průměrnost; jak pěkné je být B, být méně než A, neboť C a D jsou zaoštalé oblasti, ale Rocco v žádném případě, ten je příliš melodramatický... Motor rachotí, kancelář je blízko: co řekne Echo?“ (Eco 2015/1962: 19)

27 Což je Ekova výtku vůči sobě samému v pozdější předmluvě.



Obrázek 1. Dílna grafického umění A. Luciniho: přední strana obálky katalogu k výstavě Arte programmata: arte cinetica, opere moltiplicate, opera aperta. Výstava se konala v Miláně roku 1962 v hale informačnětechnologické firmy Olivetti a pod kurátorským vedením Bruna Munariho a Giorgia Soaviho představila soudobé programované a kinetické umění.

poutat se sociálním tématem, jako například ve filmové povídce *Renzo e Luciana* Maria Monicelliho z téhož roku). Nicméně Ekova vazba na neoavantgardu i promyšlení dialektiky problému jde hlouběji. Eco nepotřebuje vysvětlit myšlenku sepětí formy s obsahem, nýbrž fakt, že díla, která – zdánlivě – přetrhávají jakékoli vazby k vnějšímu světu a svému obsahovému naplnění i ke všem dřívějším výrazovým systémům, jsou ve skutečnosti přesnými a zaujatými výpověďmi o soudobém světě. Eco bere v potaz, že nejnovější poznatky formálních a exaktních věd od kvantové mechaniky po informační teorii a kybernetiku, jimiž je *Otevřené dílo* prodchnuto, mohou mít pouze přenesenou sugestivitu, že ale současně mohou naznačovat určitou proměnu západního světa, vůči které je třeba zaujmout také odpovídající tvůrčí a intelektuální postoj. Na jedné straně mohou být vnímatelské nároky děl v pohybu „výzvou ke svobodě a odpovědnosti, adresovanou spotřebiteli umění zvyklému na nátlak narkotizující komunikace a psychologických svodů, jimiž na nás působí komerční film, reklama, televize, prostoduchá dramaturgie s katarzí zahrnutou v ceně vstupného (proti níž bojoval Brecht), dekadentní melodičnost znějící z hi-fi“

(ibid.: 37).²⁸ Na straně druhé však mechanismy otevřeného díla mohou, jak Eco ví, reprodukovat „v uměleckých strukturách krizi našeho vidění světa“ (ibid.), být „epifenomén krize, který je s touto krizí spjatý do té míry, že vůči ní nemá žádnou osvobozující moc, a naopak se spotřebiteli jeví jako příležitost k intelektuálnímu odcizení“ (ibid.: 38). A že tedy i metodologie, kterou intelektuál navrhuje, může být šitá na míru takové reprodukci a svázána s patologickou situací kultury tak, že navrhovaná řešení s sebou v každém svém bodě nutně nesou její otisk.

A tak pojem odcizení chápe Eco „marxovsky“ jako odcizení člověka v produkci i v předmětech (v nové industriální společnosti znásobené a současně zakryté, jako např. v emocionálním vztahu k osobnímu automobilu), ale rovněž hegelovsky jako (zákonitý proces) zvnějšnění, a v tomto napětí právě spočívá ona možnost, kdy se „tvárný modus“ může stávat „angažovaným vztahem ke skutečnosti“: z předmětů, které jako výsledky odcizující výroby mohou získávat nad člověkem vrch (k tomu směřuje průmyslový design), lze učinit nástroje osvobození, v současných podmínkách je to však podle Eka možné jedině „proti lidskou“, zdánlivě „neosobní“ formou, experimentem. Odcizení ve smyslu odcizení i zvnějšnění tedy není prostě odstranitelné; lze snad změnit sociální struktury a odstranit odcizení ekonomické a tím položit základy pro osvobozující práci, lidskou komunikační situaci lze však také transformovat *tvárnou* akcí: „Hudebník odmítne přijmout tonální systém, protože se v něm cítí odcizen nejen v konvenční struktuře, ale i v určité morálce, společenské etice, teoretické představě světa, která je oním systémem vyjádřena“ (ibid.: 251). „Rozvracím jazyk, protože jím nechci vyjadřovat falešnou integritu, která už nám nepatří, ale zároveň riskuji, že tímto způsobem vyjádřím a přijmu faktický rozklad způsobený krizí integrity, krizí, kterou jsem se ve své výpovědi snažil ovládnout. Mimo tuto dialektiku však řešení neexistuje. Umělci nezbyvá než odcizení odhalit tím, že je ozvláštíme, zpředmětníme do určité formy, která je bude reprodukovat“ (ibid.: 270).²⁹

Velmi podobný uzel problémů zajímá Eka i v úvodním slovu ke katalogu *Programované umění*, které proslouvuje příznačně pro výstavu uspořádanou v komplexu informačnětechnologické italské firmy Olivetti, výrobce psacích strojů, kalkulaček a počítačů – na „průsečíku kybernetiky, industriální produkce, počátků národního průmyslu výpočetních strojů a kinetického umění v Itálii“ (Iuli 2013: 230). Jestliže zde Eco rozlišuje na jedné straně nové umění dokonalé formy, skrytého geometrického a matematického zákona a na straně druhé umělecké inovátory materiálu a beztvarosti, jejich politický i estetický rozkol vidí nakonec jako dočasný; jejich cíl

28 Všimněme si motivu „narkózy“, který má blízko k McLuhanovu dobově souběžnému kritickému diktu (viz kapitolu Technika a média a příslušný oddíl, s. 355–356, a Exkurz II v kapitole Poetika – sémiosféra – médium, s. 491).

29 Tato idea „určité formy“ reprodukce není vzdálena téměř soudobé francouzské strukturálně marxistické „teorii literární produkce“ Pierra Machereye, ta však sofistickovaněji zohledňuje ideologickou nezáměrnost výtvaru a v pozadí má úsilí o určitou *konceptci dějin* „otevřených“ sociální emancipaci (srov. Müller R. 2018).

je podle něj společný: „rozšířit dnešnímu člověku oblast vnímatelného a použitelného“ (Eco 1967/1962: 14–15). Přitom ovšem vědecká dokonalost formy vede k logickému důsledku včlenění všech forem „vlastní invence do rámce bez výhrad přijaté průmyslové společnosti“ (ibid.: 15), zatímco anarchisté destruované formy chtějí být uctíváni jako umělci právě tou společností, proti níž protestují, anebo se z ní hrdě vyčleňují. Eco však nakonec přece jen vidí cestu jak z „neokapitalistické konverze uměleckých rebelií“ (Eco 2015/1962: 254), tak z „aristokratismu“ avantgardy a tvorby pro „budoucí společnost“, tak i z komplicity technického experimentu se společností strukturovanou zákonem odcizení (marxistou ovšem ani v tomto období není a jeho návrhy se nevracejí k „základně“). Vidí ji proto, že principy, na nichž je technologická konzumní společnost postavena, je podle něj možné obrátit proti ní samé. Jedním z takových principů je ten, že se matematický vzorec a náhoda nevyklučují. Tento koncept převzatý ze soudobých vědeckých oborů, jako byly kvantová teorie a kybernetika, „pole možných případů“, totiž naznačuje jakousi vnitřní (reálnou) příbuznost mezi otevřeností systému (sociálního či přírodního) a otevřeností děl. Jestliže se tedy Eco vposled jeví jako „esteticko-technologický optimista“, je to možná proto, že umění přisuzuje progresivní roli kultivace vnímání a vztah techniky a umění vlastně „neoavantgardně“ převrací: ne technika, nýbrž umění přináší nové myšlení, vidění a cítění. Či přesněji řečeno: technika *objevená* skrze umělý experiment. V programové stati „Žádné experimenty? Objasnění termínu“ z roku 1965 vyzdvihuje Helmut Heißenbüttel *přesně v tomto neoavantgardním duchu* předchůdný charakter spekulativního a kreativního momentu v dovedně aranžovaném fyzikálním experimentu, v „technickém umění“ proti utkvělosti dosaženého vědeckého poznání (Heißenbüttel 1967/1965). I ve společnosti zachvácené narkotizující komunikací, již technika slouží (nebo možná také naopak, která je důsledkem techniky), je probouzení možné – v umění a v některých spekulativních horizontech vědeckotechnického vývoje.

Ekova pozdější postmoderní středověká detektivka, jako bylo *Jméno růže* (a nakonec už raná komiksová parodie na dějiny filosofie *Filosofi in liberta*, Uvolnění filosofové, která zaujala vydavatele Bompianiho), mohou být v tomto světle viděny jako hledání cesty z problému, v jehož řešení neoavantgarda selhala: uplatnění schematického půdorysu, na němž dochází k vychýlení z obvyklých schémat (postup, který se sám může stávat tak trochu schématem) a pro postmodernu charakteristické vzájemné navrstvení konzumentské přívětivosti a sofistikovosti.

Dvojí otevřenost

Díla avantgardy a neoavantgardy, která současně plodí či si utvářejí své moderní i předmoderní předchůdce, tedy podle Eka vytvářejí tlak na vysvětlení své otevřenosti – a protože dílo je v jistém smyslu vždy otevřené a mnohoznačné, je třeba mluvit o „otevřenosti druhého stupně“. Takové dílo se již nevrací k určitému významovému jádru, nýbrž je radikálně ambiguitní už „na vstupu“: buď proto, že se skládá z různosměrných signifikantů (jako v případě *Plaček nad Finneganem*, Eco

2015/1962: např. 112–113), nebo že jeho celek je různotvárně komponován – anebo že vůbec nemá stálý tvar a je „v pohybu“ již v přímém smyslu, důsledkem zabudování možnosti zásahu vnímatele přímo do jeho materiální formy. Taková je Mallarméova nedokončená *Le Livre*, Boulezova třetí klavírní sonáta (využívající volnou kombinovatelnost částí a listů), Pousseurova elektronická skladba *Scambi* (se třemi typy oddílů a návodem jejich kombinovatelnosti včetně simultánního spuštění) nebo různé kinetické a mobilní konstelace a struktury a „nalezené předměty“ v kinetickém a optickém umění (např. instalace Skupiny T, mobilní listy Dietera Rotha, kinetické struktury Jesúse Rafaela Sota, stroje Jeana Tinguelyho atd.). Současná mnohost perspektiv v prostoru, které se vzájemně vylučují; „pole možností“, které není naznačeno, nýbrž je vymezené a reálné; „vzájemné postavení díla a diváka [se] nemůže v žádném jiném okamžiku opakovat“ (Eco 2015/1962: 166).

Proč však Eco, konfrontuje se s existencí otevřených děl „druhého stupně“, nachází vhodnou řeč jejich reflexe ve statistické informační teorii? Nepochybně reaguje na určitou touhu – teorie i části experimentu samotného – po zexaktnění diskurzu poetiky a statistické pojmy osvětlují souvislost mezi několika jevy a postupy, která by jinak koncipovatelná nebyla: destrukcí stylu, která se jeví jako redukce redundance; formou, která s sebou při svém užití nutně nese předvídatelnost; a šumem/entropií, která je modelem nepředvídatelnosti: „Tato hodnota, tento druh otevřenosti druhého stupně, o něž usiluje současné umění, by mohly být definovány jako nárůst a zmnožení možných významů určitého sdělení. Tato definice by však mohla vést k nedorozumění, protože jen málokdo je ochoten mluvit o ‚významu‘ v souvislosti s takovým typem sdělení, jaké nám poskytuje nefigurativní malířský znak nebo určitá konstelace zvuků. Proto budeme tento typ otevřenosti definovat jako nárůst *informace*“ (ibid.: 114). Nárůst informace jakéhosi nohumánního typu, jak si vzápětí připomeneme.

Bylo by poučné konfrontovat tento moment s pozdějšími kategoriemi, jako jsou „hypertext“ či „ergodický text“, jejichž použití s sebou neslo své vlastní problémy,³⁰ avšak odpovídalo na změnu mediální krajiny a mělo své opodstatnění v univerzálním počítačovém prostředí; zde se tedy zahazuje určitá linie estetického uvažování statistické a kvantové otevřenosti, jakkoli je zpětně zjevné, že jde pouze o jeden aspekt neavantgardního experimentu, který navíc lze jen obtížně promítnout do minulosti. Z širšího hlediska to však má značný význam: avantgarda i teorie – totiž jejich část – zde vědomě přijmou onu „ne-lidskost“, o níž mluvil Eco v eseji „Programované umění“.

Potíže projektu *Otevřeného díla*

Měli bychom být v této chvíli obezřetní, abychom *Otevřené dílo* nezploštili na jedinou teoretickou inspiraci, jediný materiálový okruh nebo příliš jednotný esteticko-

30 Srov. lotmanovskou kapitolu Poetika – sémiosféra – médium, Exkurz II: Fantom interaktivity a rozměry imerze (Marie-Laure Ryan), zejm. s. 487–492.

teoretický program; tento soubor několika postupně vydaných samostatných statí je sám příkladem díla v pohybu a v průběhu své publikační historie získal několik dosti odlišných tvarů.

Vedle navázání na statistickou informační teorii a kybernetiku (zejména právě Wiener a Shannon) uplatňuje Eco selektivně interpretované poznatky principů kvantové mechaniky, kvantové teorie polí, teorie relativity ad. (Niels Bohr, Max Planck, Werner Heisenberg, Albert Einstein) nebo lépe řečeno jejich odlišné teoretické a epistemologické implikace (úvahy z Reichenbachovy „moderní filosofie vědy“).³¹ Přitom si zřetelně uvědomuje, že „[n]eurčitost, komplementárnost, nekauzalita nejsou *modi essendi* fyzického světa, nýbrž systémy popisu“, a o nich pak předpokládá, že jsou „užitečné pro jednání v tomto světě“ (ibid.: 82).³²

Přenos scientistních kategorií nicméně v *Otevřeném díle* vytváří určitá napětí, jichž si je jeho autor také do určité míry – a soudě z publikační historie textu stále intenzivněji – vědom. Jak píše v ironické, nepřívětivé reakci na Ekovu práci Eugenio Montale: „Jsem zcela přesvědčen, že na světě všechno se vším souvisí; a navíc že Capogrossiho švábům, zařazeným pod hlavičku pohyblivého umění, se může dostat nezasloužené cti figurovat bok po boku s Kafkovými díly, která jsou také otevřená, neboť mají bezpočet významů“ (cit. in Bondanella 1997: 25).

Inspirace kybernetikou a informační teorií se soustřeďuje především v kapitolách „Otevřenost, informace, komunikace“ a „Otevřené dílo ve vizuálním umění“. (Ke [kvazi]kybernetickému pojetí percepce a „psychologické transakce“, které možná přináší ty z přesvědčivějších výsledků těchto podnětů pro reflexi „poetik otevřenosti“, se dostaneme v další části pojednání.) Pokud jde o teorii informace, narážel Eco při její (literárně)estetické reformulaci na několik potíží. Především ho zajímal recipovaný tvar díla a podmínky stylové deformace a (zdnalivě) totální dezorganizace sdělení; odtud vede cesta ke kategorii neuspořádanosti a příslibu jejího objektivního a současně kontextualizovaného popisu (kontextualizovaného v soudobé proměně poznání i citění). V kybernetice a informační teorii však, jak

31 Např. Heisenbergova komplementarita rozporných vzorců popisujících chování elementárních částic je postavena proti Einsteinovu modelu časoprostoru, který předpokládá celistvost univerza při nekonečné variabilitě zkušenosti a měření vztahuje k neměnnosti formálních popisů ustavujících relativitu empirických dat.

32 V prvních kapitolách, kde rozlišuje různé druhy a intenzity otevřenosti, se rovněž nikoli nevýznamně opírá o pojmy a popisy fenomenologie vnímání (Edmund Husserl, Maurice Merleau-Ponty) a spojuje některé principy kvantových modelů se zákonitostmi percepční ambiguity a otevřenosti. Polemizuje současně s estetickými názory Benedetta Croceho a Johna Deweyho. – Vedle srovnávacích odboček od (neo)avantgardy a moderny k renesančním, barokním či klasicistním dílům a rovněž k různým komunikačním jevům „masových“ médií je třeba ještě zvlášť zmínit citlivé exkurzy ke středověkým dílům a poetikám, jimž patřil Ekův stálý zájem a na nichž se ve vědeckém světě soustavně profiloval, počínaje prací o tomistické a scholastické estetice pod vedením filozofa působícího na Turínském univerzitě Luigiho Pareysona. To zdůrazněme zejména proto, že původní souvislost mezi výzkumy středověké estetiky a Joycova modernismu, z nichž *Otevřené dílo* zčásti vyrostlo, se s vydělením rozsáhlé joycovské stati do samostatné monografie téměř vytratila.

jsme viděli (a jak si Eco uvědomuje), nešlo o neuspořádanost zprávy, nýbrž o relace pravděpodobnostních řad při extrapolaci informace z informačního zdroje. Eco chce zachovat ten důmyslný aspekt informačního modelu, kde informace je měřena vůči entropii (neurčitosti). A současně ten, kde redundance má za následek žádoucí snížení pravděpodobnosti, že signál bude narušen šumem, způsobuje však rovněž snížení informační hodnoty zprávy, jelikož více prvků nese tutéž informaci. To ho přivádí ke zdůraznění *preexistence kódu jako setrvačného organizačního mechanismu*. Deformace a otevřenost, zejména ona radikální otevřenost „druhého stupně“, se sice jeví jako zvýšení entropie, avšak redundance jako zavedení pravděpodobnosti očekávání je nutnou komplementární silou. (Na jiné, percepční úrovni vystihuje totéž Abraham Moles.) Věc vyžaduje určitý „dialektický“ pohled nebo zřetel ke „zvrstvenosti“ situace: Teprve tehdy, když se podíváme na nepravděpodobnost výskytu určitého prvku z pohledu již zavedeného řádu (kódu), dává smysl hovořit o nárůstu informace sdělení se zvýšením neuspořádanosti; kdyby nebylo předchozí struktury kódů, nebylo by vůči čemu „měřit“. V básnickém sdělení způsobuje „nárůst informace [...] originalita uspořádání, nepředvídatelnost vzhledem k systému pravděpodobností, neuspořádanost zavedená do textu“ (Eco 2015/1962: 127); „zkoumáme [...] možnost přenosu informace, která není ‚významem‘ v běžném smyslu, pomocí takového užití konvenčních struktur jazyka, které se vymyká zákonům pravděpodobnosti, řídicím jazyk zevnitř“ (ibid.: 128).

Některé slabiny takového pojetí jsme již naznačili. Význam se jeví jako kvantifikovatelná informace vytvořená v relaci k určitému kódu, namísto toho, aby byl koncipován například jako průběžně utvářená reprezentační schémata, a „kódy“ jsou pojaty dosti vágně jako určité pravděpodobnostní matrice, aniž by se zvláště analyzovaly různé způsoby jejich vzniku, uchování a vývoje (či rozpadu). Můžeme říci, že zde různě interferují různorodé implikace specifických fyzikalistických, přenosových a estetických koncepcí komunikace – pojaté jako informační oběh, přenos informace, vyrovnávání informačních hladin při recepci díla, konstrukce a selekce zprávy, ale také jako tvárná akce. Eco pak ve výkladu volně přechází mezi různými složkami „komunikační výměny“, které mohou být modelovány jako informační zdroj: uchopí-li takto samo estetické sdělení, důsledkem je zájem o průběh recepce v pravděpodobnostních pojmech a zhodnocení nesnadnosti, rezistence, šoku; obrátí-li se takto k množině možných zpráv, modeluje tvárné možnosti jako vymezitelné pole informačních možností (v uměleckém díle má však přece jít o posun tohoto pole, a nikoli o výpočet vzhledem k definovatelnému souboru možností); vezme-li se za informační zdroj „kód“, estetický nárůst informace se jeví jako „cílené“ odchylky v oblasti výrazu či obsahu.

Jinak řečeno: ačkoli se v informaticky inspirované teorii sdělení i jednotlivý znak (signál) pojímají obdobně, způsob jejich uplatnění v komunikaci je třeba rozlišit: dílo je totiž na rozdíl od znaku hierarchicky strukturováno a disponuje určitou komunikační autonomií a relativní celistvostí.

Potíže, s nimiž se autor v souvislosti se zaujetím oné nečekané, a ovšem svěží pozice setkává, vystihuje jeho vlastní dodatek z roku 1966 (ibid.: 140–144). Při ná-

vratu ke svým rámcovým východiskům formuluje tyto korekce (zpřehledňujeme je do jednotlivých bodů): 1. Když se pojem informace aplikuje na samotné sdělení (zpráva) jako zdroj informace, teorie informace se stává *teorií komunikace*. (To můžeme chápat tak, že ve chvíli, kdy je sdělení vztaženo k množině jiných možností, začíná být interpretováno, např. z hlediska své relevance nebo důvodu; pak už však nejde o kvantifikovatelnou veličinu). 2. Při přenosu informace mezi lidmi dochází ke *konotačním jevům*, signál se obaluje různými *ozvěnami*. 3. Mnohoznačná zpráva uvádí příjemce do stavu *rozrušení a interpretačního napětí*. 4. Zpráva je výchozí neuspořádaností (objevivší se v řádu situovaném v celkové neuspořádanosti), která vyžaduje filtraci významů, aby se stala novou zprávou, interpretovaným dílem – vyžaduje *interpretaci*. 5. Teorie informace v komunikačním kontextu modifikuje své kategoriální schéma a *ztrácí svůj algoritmický systém*. 6. V určitém momentě nemá teorie informace co říct a přenechává místo *sémiologii a sémantice*. 7. Právě existence *otevřených děl* vyzývá k tomu, aby byly použity prototypy elementárních vztahů popsané informačními pojmy a současně aby byl informační model restrukturován.

Zdánlivá mediální univerzalita pojmu informace

Ještě než se zamyslíme nad tím, jak se mohla témata a problémy *Otevřeného díla* přeložit do další Ekovy práce na poli sémiotiky komunikace, zastavíme se u otázky, co nám *Otevřené dílo* napovídá o medialitě: Jakou její latentní koncepci přináší?

V Ekem citovaném dopise z roku 1931 píše Anton (von) Webern své spolupracovníci, básnířce a malířce Hildegard Jone (Webern 1959: 17–18):

Našel jsem řadu (to jest dvanáct tónů), která již sama o sobě vykazuje mnoho komplexních vztahů (těchto dvanácti tónů mezi sebou). Možná je to něco podobného jako tato stará slovní hříčka:

S A T O R
A R E P O
T E N E T
O P E R A
R O T A S

Webern pak popisuje (a zakresluje) všechny horizontální i vertikální směry, jimiž lze tento písmenný útvar číst a nalézat v něm totožné řetězce. Tento citát dokládá formální spříznění různých materiálových soustav v avantgardním experimentu; obdobné typy modelu díla byly také inspirací konkretismu. Pro Eka nejde jen o to, že kompoziční možnosti dvanáctitónové hudby jsou homologické možností souběžného prostorového provázání omezeného repertoáru písmen; implikace této strukturní shody je součástí mnohem širšího plánu, a to globální možnosti využít statistickou teorii informace (a teorii polí) a v rámci „estetiky otevřenosti“ ji aplikovat na jakékoli dílo. Ať už Eco analyzuje literární, hudební, výtvarné či filmové dílo

nebo televizní vysílání, ať už jde o díla středověká, barokní, klasická, moderní, ať už mluví o jakémkoli článku informačního oběhu jako o zdroji pravděpodobnostní matrice, tmelem těchto úvah může být jeden základní bod, a to je pojem informace. A sice takový pojem informace, který je komunikačně a mediálně univerzální: může-li být použit na jakýkoli vyjadřovací systém, znamená to také *odmaterializovaný a destrukurovaný na jednotku bitu*. Princip širokého pole soudobých disciplín, že informace je mediálně univerzální pojem, přijala za svůj také část neoavantgardy. Mediální (komunikační) univerzalita pojmu informace však současně ústí v „anti-medialitu“ a pojem informace nasvěcuje experiment tak, že zakrývá „mediální specifickou“, s níž může být v praxi zacházeno velmi různě, od zvýraznění odlišných mediálních forem i materiálů až po jejich dramatické prolnutí.

Bez pochybností přijímá Eco Jakobsonovu tezi o centralitě a superioritě jazykového systému mezi všemi komunikačními systémy v kultuře (Eco 2015/1962: 96),³³ ačkoli se zabývá mediálně složitými jevy, které mohou – a často chtějí – komunikační centralitu a zárodečnost jazyka pro kulturu zpochybňovat či destruovat.

Jestliže tedy Ekovy analýzy (nemateriální) dialektiky formy a deformace v moderním umění představují v jistém smyslu návrat formalistické myšlenkové figury, pojem informace a pravděpodobnostní modely naznačují radikálně nové podmínky tohoto návratu: hledání univerzálního vědeckého jazyka, (zdánlivé) univerzality komunikačních forem a obecné komunikační „inflace“.

A připomeňme ještě jednou avantgardně-kritickou stopu v Ekově práci. Když Eco uvažuje o volbě možností a formách, které poskytuje přímý televizní přenos, o simultaneitě a určité míře formální improvizace v reálném čase, napadá ho, jak „dílo“ otevřít i zde, v živém televizním vysílání: při fotbalovém přenosu by režisér po vstřelené brance nedopřál divákovi „antiklimax“, uvolnění po psychickém napětí záběrem na jásající dav: „Mohl by provést nečekaný, geniální, polemický tah a letmo zabrat vedlejší ulici (ženy v oknech věnující se každodenním činností, kočky vyhřívající se na sluníčku)“ (ibid.: 203). Rozptylující glosa, která by diváka vytrhla z hypnotického okouzlení, do něhož ho uvrhuje děj, by působila jako motiv „odcizení“ – přerušení pasivní pozornosti, podnět k osvobození se od svůdné moci televizní obrazovky.³⁴ Obrací-li se v téže době McLuhan na „prostor diváka“ a odlišné podmínky hypnotizující i halucinační moci různých médií, možnosti podobného experimentu jsou stranou jeho zájmu. V určité zkratce bychom mohli říci, že jestliže pro McLuhana je médium poselstvím, pro Eka je forma médium. „Informačně-quantová“ univerzalita koncepce otevřeného díla si však s sebou nesla svůj osvobozující ideál a étos.

33 Eco objevil strukturální sémiotiku až v průběhu práce na *Otevřeném díle*; francouzský soubor Jakobsonových studií *Les fondations du langage. Essais de linguistique générale I* (Základy jazyka. Úvahy z obecné lingvistiky I) v překladu Nicolase Ruweta vyšel v roce 1963.

34 Avantgardně-kritické je na této představě to, že se zlomení kouzla (masového) média má odehrát pomocí formálního postupu v určitém díle.

Od „kybernetické“ transakce k interpretační kooperaci, od kapacity dispozic ke strategii

V jedné části *Otevřeného díla*, která byla připsána až pro druhé vydání,³⁵ se Eco „antiformalisticky“ obrací k transakční a genetické strukturální psychologii (F. P. Kilpatrick, Jean Piaget), aby ukázal otevřenou povahu percepce a inteligence, zdůraznil efekt otevřenosti neoavantgardních děl a načrtl nový interpretační model, který si jejich vznikání vynucuje. Podněty této „procesuální“ psychologie vnímání a poznání, které opět běží paralelně s objevy kybernetických principů nebo z nich přímo čerpají, vstřebává Eco zhruba v tomto duchu: Vjem, jak jej definovala tvarová psychologie, byl určitým způsobem již uspořádanou a usměrněnou konfigurací stimulů v důsledku toho, že mezi psychofyzickými strukturami vnímajícího subjektu a vnímaným předmětem panovala strukturní shoda. Proti tomu psychologické školy, o něž se zde Eco opírá, zdůraznily procesuálnost kognitivních procesů. Při percepci hrají tvárnou roli kulturní modely (vzpomínky a nevědomá přesvědčení, osvojená zkušenost – asimilační schémata) a forma je vytvořena spolu s hodnotou vzhledem k cílům, jež vnímatel sleduje (ibid.: 147). Jakkoli se percepce a inteligence například podle Piageta ve struktuře svých procesů liší, společná je *otevřená povaha* kognitivního procesu. A více než to, hledání rovnováhy, které zde lze pozorovat a jež má určitý kybernetický nádech, je prediktivní a zároveň nekonečně variabilní asimilační proces: „Důvod interakcí mezi objektem a subjektem nám připadá zcela odlišný od toho, který si zakladatelé tvarové psychologie vypůjčili z fenomenologie. Pojem percepční rovnováhy, jež nám fakta, jak se zdá, vnucují, nevyjadřuje rovnováhu fyzikálního pole, v němž se exaktně a automaticky vyrovnávají působící síly, nýbrž *aktivní kompenzaci ze strany subjektu, který se snaží zmírnit vnější rušení*“; „subjekt nepodléhá nátlaku objektu, nýbrž směřuje své úsilí k řešení určitého problému“; „během svého vývoje donekonečna konstruuje nová schémata a asimiluje vnímané objekty, aniž by přitom bylo možné určit hranici mezi vlastnostmi asimilovaného objektu a strukturami subjektu, který jej asimiluje“ (ibid.: 148, 150; zvýr. R. M.).³⁶ Pro Eka se zde naznačuje základ komunikačního vztahu mezi podivnými objekty neoavantgardního umění a interpretačním úsilím, k němuž vybízejí, „ve vztahu, v němž interpretační rozhodnutí příjemce představuje skutečnou hodnotu možné informace“ (ibid.: 145). *Je zde vidět mimo jiné také přechod od kvantitativního*

35 Jde o třetí část kapitoly „Informace, otevřenost, komunikace“ s názvem „Informace a psychologická transakce“ a Eco v ní prozkoumává ony opravné směry, jež načrtává zmíněný dodatek z roku 1966.

36 Kybernetický charakter předjímal podle Ernsta von Glasersfelda již Piagetova raná práce z roku 1937 (*La construction du réel chez l'enfant*, Konstrukce skutečnosti u dětí); von Glasersfeld, žák Heinze von Foerster a představitel „radikálního konstruktivismu“, vyjadřuje její princip lapidárně: „Mysl organizuje svět tím, že organizuje sebe sama“ (von Glasersfeld 1999: 106). Podle von Glasersfelda tedy Piagetova genetická epistemologie a kybernetické myšlení vykazují základní shody a Piaget již anticipuje kybernetiku druhého řádu, když vytváří model dítěte jako sebeorganizujícího se kognitivního agens, který konstruuje své poznání.

pojmu informace k pojetí kvalitativnímu, podobný přehodnocení, které ještě uvidíme v díle Miroslava Červenky. Transakční interpretace neoavantgardního typu je pro Eka fascinující tím, že na rozdíl od běžných či běžně preferovaných způsobů vnímání a poznávacích procesů se zde „hledání rovnováhy“ děje za vědomě přijatých krizových podmínek – je očekáváním nepředvídaného, zhodnocením a zakoušením nonhierarchické mnohosti řádů a komplementarity linií vnímání díla: „ustavujeme uvnitř této neuspořádanosti čistě provizorní pravděpodobnostní systémy, které jsou komplementární k systémům jiným, jež bychom mohli – zároveň nebo později – rovněž předpokládat“ (ibid.: 158).

Kyberneticko-informační model uplatňuje Eco také tehdy, když navazuje na práce amerického muzikologa a estetika Leonarda B. Meyera a modeluje průběh recepcce významu díla jako kontinuální proces vyvíjející se v rámci proměn v systémech pravděpodobností. Podle Meyera vzniká hudební význam v momentech odchylování se od pravděpodobného, kdy se latentní očekávání aktivizují, nebo jinak řečeno, kdy je nejpravděpodobnější průběh (vnímání) skladby – například tonality – nějak narušen; celý proces má kontinuální a vícevrstevnou povahu. Odchyly v očekávání (pravděpodobného) lze rozlišit podle několika typů, jako jsou odklad pravděpodobného řešení, význačnost počáteční (antecedentní) situace a neočekávanost (nepravděpodobnost) v určitém kontextu. Proces vnímání hudebního významu je strukturovaný, skládá se z několika různých „křivek“, různých systémů nebo řad pravděpodobností různých vrstev (například melodie a kompozice se řídí jinými systémy pravděpodobností). V některých bodech se model velmi blíží uvažování o aktu čtení u Wolfganga Isera; v Iserově koncepci by se však konečný, celkový „určitý význam“ (*determinate meaning*) skladby rozhodně neocitl v „bezčasé paměti“ (Meyer 1957: 418).³⁷ Pro Eka jde o více než o paralelu mezi vnímáním hudebního díla a čtením: jedná se o obecný model vnímání uměleckého díla. Ohledně této paralely si všimněme, že 1. narušení odkrývají vlastně to, čemu Iser v návaznosti na Ingardena říká mezery a místa nedoručení;³⁸ 2. že Meyer a Eco je modelují jako „neurčitost“ (*uncertainty*) informačního zdroje; 3. že paralela se čtením funguje proto, že vnímání díla probíhá (vždy) v čase, nerozpoznává se nicméně materiální a časoprostorová povaha podnětu;³⁹ 4. že předpoklad zvrstvenosti (Meyerova „architektonika“) se opět objeví v kontextu Červenkovy uvažování o procesu – stavbě a vnímání literárního díla.

V pojmech informační teorie se pak podle Meyera *struktura nebo série dispozic rozpoznat konkrétní hudební styly* definuje jako individuální řada různých kanálů odlišných kapacit, pro každého jednotlivce rozdílných. Meyer buduje tento model na

37 K Iserovu *Aktu čtení* a vztahu jeho modelu ke kybernetice viz kapitolu Poetika – sémiotika – médium, Exkurz III: Návrat k Iserovi: čtení, autoregulace, obraz a neurčenost, zejm. s. 492–494.

38 Srov. zde začátek zmíněného Exkurzu II dvanácté kapitoly, o dvou strukturách neurčenosti (s. 492).

39 U Meyera proto, že mluví pouze o hudbě; Eco rozeznává takto předurčený způsob interakce vnímatele a různých médií v dílčích příkladech (nikoli teoreticky).

předpokladu, že struktura dispozic je závislá na získaném kulturním modelu, v jed-
nu chvíli však – jak upozoruje Eco – učiní „gestaltický návrat“ k názoru, že asimilační
schémata jsou neměnná či univerzální. A to je tehdy, když je třeba odlišit (přesně
podle Warrena Weavera)⁴⁰ neurčitost záhodnou a nezáhodnou: záhodná neurčitost
„vyvstává v rámci a v důsledku strukturovaných pravděpodobností stylového systé-
mu, v němž konečný počet předcházejících a následujících forem získá vzájemnou
relevanci skrze zvyky, názory a postoje skupiny posluchačů“ (Meyer 1957: 420–421);
nezáhodnou neurčitost lze pojmut jako neznámou pravděpodobnost, která vzni-
ká z důsledku reakcí založených na neznalosti stylu (kulturní šum; posluchač má
„nulové očekávání“) nebo v důsledku vnější akustické interference (akustický šum):
„Kulturním šumem budu nazývat nesourodost, která může vzniknout mezi habi-
tuálními odezvami, jež vyžaduje určitý hudební styl, a těmi, které má určitý poslu-
chač ve skutečnosti k dispozici“ (ibid.: 420).

Eco chce ovšem ocenit účinky neoavantgardních děl, která cíleně ztěžují před-
povídání svého příštího stavu (záměrná nezáměrnost), a tedy jejich „kulturní šum“. Tím je míněn střet autorského předpokladu o struktuře dispozic a konkrétního profilu dispozic určitého vnímatele, což je pro raného Eka cílený účinek oné ceněné otevřenosti druhého stupně. Meyer proti tomu píše: „[M]íra redundance je [v moderní hudbě] tak nízká, že posluchači nedovolí klást odpor kulturnímu šumu, který je v komunikační situaci vždy přítomný. [...] [N]ěkteří současní skladatelé ve svém nadšení pro to, aby naplnili hudbu významem na nejvyšší míru, přetížili nejspíš kapacitu kanálů posluchačů, takže při výsledném přetoku (*overflow*) jeden význam vytlačuje druhý“ (ibid.). Eco vidí věc jinak: současné umění od seriální hudby po kinetické instalace je cenné tendencí ukázat „modernímu člověku cestu zpět k sobě samému a k vlastní nezávislosti“ (Eco 2015/1962: 161) – jakkoli se v praxi mohly důsledky často ubírat opačným směrem: ke ztrátě publika či jakémusi „zexkluzivnění“ této oblasti produkce.

Uvedli jsme, že v *Otevřeném díle* uchopil Eco pojem kódu poměrně neurčitě jako jakési konvenčně zavedené pravděpodobnostní pole, aniž by zkoumal různé způsoby uspořádání a stavby kódů, jejich uchovávání, proměn, dekompozic, případně estetického použití. Jednou z jeho odpovědí na tento problém (jak si jej Eco sám uvědomoval, srov. ibid.: 10–11) byla zmíněná stať „Generování estetických zpráv v edenském jazyce“ (1971). Jeho sémiotické práce z 60. a 70. let nabyly podoby jedné z nejosofistikovanějších dobových obecných sémiotických teorií a teorií textu, přičemž teorie kódů, pojetí jejich procesuální encyklopedické matrice a rozdíly mezi kódy produkce a recepce patřily k jejím nejsilněji obsazeným oblastem; vrcholem tohoto směru uvažování byla nepochybně *Teorie sémiotiky (Trattato di semiotica*

40 Ve svém úvodu k Shannonově teorii si Weaver všimne, že existují dva druhy neurčitosti (*uncertainty*): jedním z nich je míra informace, která chybí k tomu, aby mohl být informační zdroj beze zbytku popsán (*equivocation*), druhý ovlivňuje přijaté signály v případě, že je sdělení známo: „Slovo informace tedy může mít kladné i záporné konotace“ (Shannon – Weaver 1964/1949: 19).

generale, 1975, *Theory of Semiotics*, 1976, č. 2004). Možná že se některé problémy *Otevřeného díla* do této peircovské obecné sémiotické teorie překlopily, možná že v tomto sémiotickém opus magnum vznikly problémy nové; pokusit se rozplést tento vývoj a dát mu nějaké vyznění by nás odvedlo příliš daleko. Připojím tedy jen několik komentářů k tomu, co je tématu literární komunikace nejbližší, a to je model *interpretační kooperace*, jak jej Eco předestřel v další výrazné práci z této doby z oblasti textové sémiotiky a pragmatiky, *Lector in fabula. Role čtenáře aneb Interpretační kooperace v narativních textech* (1979, č. 2010). Podíváme se na tuto koncepci z hlediska vývoje Ekova myšlení o estetické komunikaci a současně z hlediska ozvuků práce z roku 1962. Jak se Eco od *Otevřeného díla* ke komunikačnímu modelu interpretační kooperace v literatuře posunul?

„Otevřenost druhého stupně“ mimo jiné zvýraznila *proces interpretace*, a to proto, že jej *evidentně rozrůžňuje*. Jak píše Eco v úvodu k *Roli čtenáře*: „Dalo by se říci [...], že veškeré mé bádání od roku 1963 do roku 1975 bylo zaměřeno [...] k hledání sémiotických základů oné zkušenosti s otevřením, o níž jsem mluvil (jejíž pravidla jsem však nepodal) v *Otevřeném díle*“ (Eco 2010/1979: 13); a v pozdějším úvodu k *Otevřenému dílu*: „Není obtížné prohlásit, že text je stroj na rozkoš [narážka na Barthesovu *Rozkoš z textu* z roku 1973 – pozn. R. M.] [...], problém je tento mechanismus rozebrat“ (Eco 2015/1962: 11). Narativní literární text není pro Eka stroj na rozkoš, nýbrž spíše stroj „líný (nebo šetrný)“, žijící z „nadhodnoty smyslu“ (ibid.: 68), který podněcuje čtenáře k interpretační kooperaci. *Lector in fabula* předkládá popis všech různých textových kódů a subkódů i pravidel a způsobů jejich uplatnění (slovník, koreference, selektivní ohraničení, scénáře, ideologické překódování), strukturních úrovní textu (diskurzivní, narativní, aktanční, ideologické) a extenzionálních operací (tvorba světů, inference) textem vyžádaných, všech úrovní a operací textu, jimiž text navádí a svádí čtenáře ke spolupráci a k průběžnému realizování interpretačního procesu (záměru). Mezi konkrétního autora a čtenáře jsou do textu zabudovány dva mezičlánky, které tento proces umožňují: modelový autor a modelový čtenář jako globální implicitní textové strategie a současně průběžně utvářené hypotézy o roli odesílatele a příjemce, hypotézy, jež jsou nicméně utvářeny odlišnými, nesymetrickými (a ostatně „ireverzibilními“) procesy (bližší viz Müller R. 2011). Modelový autor vzniká jako postupně budovaná hypotéza čtenáře o textově realizovaném autorovi, zatímco není zcela zřejmé, je-li třeba modelového čtenáře chápat jako anticipovaný, značně abstraktní konstrukt strategicky vložený do textu autorem, nebo jako průběh, akt čtení, který v rámci generativního procesu z principu viditelný není.⁴¹ V této Ekově práci tedy běží spíše o hledání limitů a pravidel

⁴¹ Je příznačné, že Eco si v tomto bodě odporuje, když jednou chápe modelového čtenáře jako postulát autora strategicky zakomponovaný do výrazové manifestace textu s předpokladem, že se čtenář bude „pohybovat interpretativně tak, jako se on [autor] pohyboval generativně“ (Eco 2010/1979: 71), a podruhé připouští, že „nikde není řečeno, že interpretační fáze, které realizujeme, abychom výraz aktualizovali směrem k obsahu, reflektují obráceně fáze generativní, jejichž prostřednictvím se projekt obsahu stal výrazem“ (ibid.: 86).

interpretace než o otevírání díla či vychutnávání si transgresivní rozkoše z textu. Hranice toho, co probíhá v rámci výzvy textu a co už mimo ni, je jasně vymezena; empirický čtenář – podobně jako empirický autor – je mimo text a proti interpretaci textu může zvolit jeho „volné použití“. Takovým volným použitím, které může mít podobu podinterpretace, nadinterpretace, různých asociačních domýšlení i „zneužití“, se ovšem empirický čtenář danému textu a vymezenému interpretačnímu poli vzdaluje, a vlastně se tak zpronevěruje způsobu nastavení pravidel textové hry, kooperačnímu mechanismu; ten přitom může ve svém utvoření zahrnovat i různé „triky“, záměrné slepé uličky a „zkratky“. Do téže struktury hranic spadají Ekovy pojmy *intentio operis*, *intentio lectoris* a *intentio auctoris*, rozpracované později zejména v knize *Meze interpretace* (1990, č. 2004).

Ve srovnání s *Otevřeným dílem* vynikne, že v *Lectoru in fabula* Ekův zájem o více-ré mediální druhy ustoupil do pozadí, což nemusí být dáno pouze zúžením záběru na jediný z nich (narativní text) a soustředěním na přesnější popis jeho fungování, ale také „monomediálními“ tendencemi textové sémiotiky. Ty měly, jak jsme viděli, svůj předobraz již v informační teorii a jejich předpokladem byla dematerializace ústředních pojmů – informace i znaku, odmyšlení jejich substanciálních stránek apod. –, ale rovněž odhlédnutí od mnoha materiálních, sociálních i technických aspektů komunikačních procesů. Například pojem encyklopedie představoval sémiotický model generování propozic v neustále modifikované a nekonečně variabilní síti sémantického univerza; nepřípadně by tak byly kupříkladu otázky: Jakými způsoby si konkrétní jedinec situovaný v určitém fyzickém i sociálním prostoru osvojuje „encyklopedii“? Může být přístup k „encyklopedii“ odlišně umožněn a řízen? Jak, kým a pro koho se „encyklopedie“ uchovává a traduje?

Eco popisuje, jak při interpretaci textu vstupují do hry série subkódů, kompetencí a úrovně textových struktur, a zvláště ho zajímají případy, kdy se zvyšuje náročnost těchto procedur a pravděpodobnost nesouladu apod. (takovými otevřenými texty jsou v *Lectorovi in fabula* mimo jiné povídky pozoruhodného francouzského predadaisty Alphonse Allaise). Připomeňme si, k čemu vedla Meyerova a Ekova aplikace kyberneticko-informačního modelu na proces recepce hudebního a vůbec uměleckého díla: Pojem kanálu byl přesunut z pozice nutné trasy, po níž putuje zakódované sdělení, a transponován do souboru dispozic na straně vnímatele díla; nebylo přitom zcela nasnadě, která z konotací této pojmové transpozice je určující, zda psychologizace původního modelu, nebo technizace lidského vnímání jako „recepčního aparátu“. Jedno však zřejmé bylo: Jestliže lze vnímání modelovat v přístrojových kategoriích kapacity, citlivosti a kolísání v řadách pravděpodobností, znamenalo to, že se v nové technologické krajině proměnila konceptualizace vnímání (umění) spolu s jeho dispozicemi a možnostmi.

V pozdější sémiotické koncepci by Ekovy pojmy 1. modelový a 2. empirický čtenář zpětně odpovídaly 1. předpokládané struktuře dispozic rozpoznat styl v rámci uměleckého druhu a 2. konkrétnímu dispozičnímu habitu dostupnému určitému vnímání. Informačneteoretický pojem kanálu, který činil zřejmějším působení toho, čemu bychom dnes řekli médium, se u Meyera promítl do modelu recepčního

procesu dvojmo, neboť bylo třeba rozlišit „kulturní šum“ a adekvátní reakci. Eco toto rozdvojení v *Otevřeném díle* odmítl s tím, že je v otevřených dílech vzájemné vymezení patričné a neadekvátní reakce cíleně překračováno. Transponovaný kanál (médium) u něj pokrýval celý soubor skutečných i předpokládaných vnímatelských dispozic. Jestliže jsme řekli, že pro Eka byla forma médium, tento soubor je druhou stranou média tvořenou „recepčním aparátem“. A tak jako pojem forma zahrnoval i latentní možnosti v pozadí vybrané varianty, tak i celé „receptorium“ zahrnovalo předpokládané i nepředpokládané dispozice. Nyní, v práci *Role čtenáře*, se vlastně vrací k Meyerovu řešení; jako příčina zpozornění by médium (to je však latentní pojem) vyvstalo jako účinek nesouladu mezi modelovou a empirickou dispozicí. Medialita média jako by se zde připomněla až v dotyku a zkratu různě profilovaných „kanálů“, ačkoli není důvod považovat toto zviditelnění za vlastní určení média narativního textu.⁴²

Teoretickým odsunutím či marginalizací kategorií empirického autora a čtenáře⁴³ Eco vlastně medialitu do jisté míry teoreticky neutralizuje a slovo model v jeho modelu interpretační kooperace si ponechává vedle významu „formální vyjádření jevu sloužící k jeho zkoumání a vysvětlení“ také cosi z významu „věci sloužící k napodobení, za vzor“. Soubor latentních mediálních aporií v *Roli čtenáře* je pak širší o to, že Eco ve skutečnosti důmyslně popisuje podstatné vnitřní mediálně-sémiotické rysy narativního textu, a to zejména tehdy, když vysvětluje mechanismy jeho „svádění na scestí“ a slepé uličky, a (klasický) sémiotický rámec překračuje, když ho zajímá rozdílný průběh interpretace textu při čtení „prvním“ a „druhém“. Avšak tím, že zde chybí komparativní zřetel nebo celkový ohled na různá média a různé parametry, s jejichž pomocí jsou vnímatelé médii angažováni, vzniká podezření, že je narativní text pro Eka také obecným modelem interpretační kooperace vůbec (snad pro onu komunikační ústřednost řeči), a z mediality zde zbývá, kdybychom to měli říci vyhrcočně, jakási umělá sofistickovaná hra; ta se odvozuje spíše z určité (post)moderní poetiky textu než z nezbytných mediálních charakteristik.

Komunikační modely a zrod čtenáře

Jak tedy s vlivem komunikačních modelů vzniknuvších v kontextech informačně-teoretického a kybernetického myšlení souvisí známý „obrat“ v dějinách literárně-vědného uvažování, který lze sledovat napříč různými přístupy: zrod či „rehabilita-

⁴² Ostatně v přednášce „Skupina 63, experimentalismus a avantgarda“ Eco soudí, že se „avantgarda [...] týká vztahů mezi empirickými autory a čtenáři“ (Eco 2002/1984: 126); ani podle Eka tedy v určitém (avantgardním) kontextu nelze „nechtěné“ „empirické reakce“ považovat za pouhou odchylku nebo kulturní šum.

⁴³ Jako určitou nápravu lze chápat stať „Autor a jeho čtenáři“ (Eco 2000b/1996), která je postavena kolem různých ne-modelových reakcí na Ekovy vlastní romány a Ekův úkol jako empirického autora usilujícího o zaujetí pozice autora modelového je odkázat je (včetně těch vlastních empirických) do patričných mezí; empiričtí čtenáři (a empirický autor) zde však vždy nutně figurují jako iniciátoři aberací.

Technika a média

TOMÁŠ CHUDÝ

Navážeme nyní na výklad o pojmovém vývoji média,¹ který svědčí o jeho postupující „technizaci“ a „instrumentalizaci“, a zaměříme se na několik klíčových bodů, které dokreslují dnešní paradigma. Dvěma vodítky přitom budou jednak snaha postihnout předchůdce avizující důležité aspekty tohoto paradigmatu a jednak snaha nechat se vést otázkou po jeho sémiotických a informačních implikacích. Přitom bude užitečné nepojímat klasiky (McLuhan, Kittler) jako hlavní předmět výkladu, ale jako pozadí; jinými slovy, je třeba vidět to, co dosud stojí ve stínu McLuhana a Kittlera.

1. Technologické nevědomí a přerod v roli médií (Kapp, Thrift, Ihde, McLuhan)

Myšlenka médií jako prodloužení orgánů, ba dokonce nevědomí je tak stará jako sama teorie techniky.

Jak správně tuší Gilbert Simondon (1969), posun v padesátých letech 20. století, který je kvalitativní, technika druhých či transklasických strojů (Gotthard Günther) anebo netriviálních strojů (Heinz von Foerster), překračuje dosavadní neproblematické chápání, kdy jde o pouhý nástroj, který člověku nekonkuruje a jehož vliv na člověka je transparentně určen (typicky se jedná o zjednodušení či zpřesnění jednoduchých úkonů, které do té doby byly prováděny manuálně). Zároveň jde v téže době (či možná ještě před ní) o posun, který má i svůj kvantitativní element: technika získává v civilizaci a kultuře poprvé majoritní status oproti dřívějšímu minoritní-

1 V kapitole „Médium“: koncept, dějiny.

mu, to znamená, že se stává široce využitelnou téměř pro každého či alespoň pro většinu ekonomicky aktivní populace. „Posun“ však spočívá v tom, že objevuje, co bylo v základech kultury vždy, totiž že jde o techno-logiku (spojení smyslu – logos a techniky, byť i jen jako psaní). Totéž vyjadřuje princip priority rekurzivních oproti (metodicky izolovaným, tedy) prostým operacím (Erhard Schüttpelz). Tato rekurzivita pak vysvětluje onen omamující účinek médií, způsobený tím, že člověk je fascinován extenzí svého vlastního těla, které však není jeho tělem, jak píše McLuhan (1991/1964) ve slavné kapitole „Narcis jako narkóza“. S tím rozdílem ovšem, že si všímá také onoho úzkostného a narkotizujícího prvku, který je protipólem oné aktivující, stimulující rekurzivity, jež nutí vynalézat nové operační řetězce jako odpověď na vynález médií. Kybernetická smyčka člověka a média tedy může mít (a to zároveň, dokonce jako kauzálně propojené)² dvě podoby, stimulující i narkotizující.³

Přitom je možné se oprít o „postranní“ linii teorie médií, tu, která nezačíná u McLuhana, ba dokonce ani přes něj nevede jako přes hlavní koryto. Naopak je povýtce „rýnská“: ubírá se franko-německou krajinou, aby zde postupně nabrala bohaté přítoky (Kapp, Simondon, Hansen, Hörl), a ústí v některé kontinentální evropské výhonky, které zapustily kořeny v zámoří (Thrift, Mitchell, Hansen). Reflexe „technického a priori“ se přitom zdaleka nezastavují u otázek estetiky či literatury, ale končí až u umělé inteligence a antropologických otázek spojených s posthumanismem, resp. postbiologismem (Hartmann 2003).⁴ Nakolik média mohou nahradit nejen způsob tvorby, ale také samu inteligenci, či dokonce vitalitu, vrývají se pod kůži, kde mohou rozrušovat dosavadní identity, paradigmaticky „subjekt“ či ještě přesněji „autorský subjekt“. Máme tu na mysli média jako něco podstatně vázaného na aparáty, techniku opřenou o vědecké poznání. To, že se takto definovaná média rozvíjejí v mediální systémy přinejmenším od dob zakladatelského věku (druhá polovina 19. století) tak, jak je pozoruje Friedrich Kittler, je samozřejmě stejně jako skutečnost, že se více projevuje nezastupitelně materiální povaha zápisu, komunikace, šíření. Tyto funkce byly představeny v kapitole „Médiium“: koncept, dějiny.

Dvěma základním významům pojmu média, nastíněným v úvodní pojmově-teoretické kapitole, totiž instrumentálnímu (skrže co) a lokálnímu (v čem), odpovídají rozvinutí dvou základních směrů mediální teorie ve 20. a 21. století – jednak pro-

2 „Je možné, že postupná mechanizace různých tělesných orgánů, k níž dochází od vynálezu knihtisku, s sebou přinesla sociální zkušenost, která je příliš prudká a stimulující na to, aby ji centrální nervová soustava vydržela“ (McLuhan 1964: 54).

3 Či řečeno ještě jinak: média jsou bytostně prométheovská – za oheň, který umožňuje více kulturních statků, se platí částí vlastního těla, tedy původní přirozenosti, která pozbývá své funkce. Jde spíše o fyzické účinky, nikoli o sdělení (tj. o „massage“, a teprve druhotně – navzdory roku vydání McLuhanových knih – 1964: message a 1967: massage – o „message“). Ještě přesnější je říci, že se díky tomu smazává rozdíl mezi biologickým a technologickým, mezi přírodním a uměle vytvořeným.

4 Hartmannem uváděné autory by však bylo třeba doplnit o některé další, např. Bernarda Stieglera.

stetická teorie od Kappa přes Leroi-Gourhana až k McLuhanovi a Stieglerovi, která chápe média jako rozšiřování a deponování lidských schopností (zejména paměti) do instrumentů, skrze něž se zvětšuje také okruh stále se zdokonalujících aktivit, jednak mediální ekologie od Simondona až po Mitchella⁵ a Hansena a Hörla, která explicitně rýsuje obrazy (technicko-)mediálního prostředí jako habitatu, jímž se teprve individualizuje lidský aktant. U Kittlera se oba přístupy vlastně spojují:⁶ nerozlučná smyčka potřebuje jak oba své póly a jejich instrumentalitu, tak svou rezonancí vytváří volání prostředí, které se podobá halu vystávajícímu při efektu zpětné elektroakustické vazby. V této kapitole se pokusíme danou spojitost nechat vyvstat již skrze myšlenku techniky jako nevědomé projekce, která dovoluje opustit schéma závislé na lidském jednotlivci a vkročit na půdu techniky jako preindividuálního prostředí.

Ernst Kapp, Nigel Thrift a myšlení po Gilbertu Simondonovi

Technika a média se zvláště nerasmazatelně vrývají do evoluce rodu homo jako takové.⁷ Nelze ovšem přehlédnout, že toto sepětí člověka a techniky se v čase dějin stupňuje a že ona nepostradatelnost nabývá nové kvality. Na tu je třeba se zaměřit jako na diferenci, která určuje situaci dnes. S rozvojem techniky a průmyslové produkce v 19. století, v době mechanických, elektromagnetických a chemických objevů, se muselo nutně změnit paradigma myšlení člověka a světa, člověka a kultury, a tedy i člověka a literatury (Kittler to vyjadřuje slovy: „v době Kruppa a Armstronga, kulometu a podvodního torpéda již nebylo možné stále měřit kulturní pokrok pouze rozvojem škol a státu, rodiny a zákazu incestu“; Kittler 2001: 204).

Přechodový bod v této fázi vývoje je naštěstí dosti viditelný, byť poměrně neznámý. Je jím filosofie techniky Ernsta Kappa (*Grundlinien einer Philosophie der Technik*, Základy filosofie techniky), která vyšla v roce 1877, tedy 16 let před prvními publikacemi Sigmunda Freuda (a 53 let před Freudovou *Nespokojeností v kultuře*) a neuvěřitelných 87 let před McLuhanovou prací *Jak rozumět médiím* (1964). I Kapp sám ale navazuje na představy předchůdců o tom, že umělé výtvořiny jsou bytostně lidským způsobem, jak se přizpůsobovat prostředí. Jeho verze prométheovského tématu však již naznačuje můstek k McLuhanovým extenzím.⁸ U Kappa spočívá to-

5 Mitchellovo pojetí se ale spojuje s pojetím prostetickým a zdůrazňuje, že médium je minimální propojení s prostředím, minimální relacionalita, která reflektuje povahu člověka jako zásadně prostetické bytosti. Médium znamená „formu života“, „obecné prostředí pro život“, „ontologickou podmínku humanizace“ (Mitchell – Hansen 2010: xii).

6 Přesněji řečeno, také vyhrocují: není již řeči o humanizaci, ale o opačném pohybu, převzetí iniciativy technickými médii, resp. jejich systémem (*Medienverbund*). Toto spojení obou linií tedy není jediné možné, u Mitchella je (být spíše náznakově) provedeno jinak.

7 Prozatím berme tuto tezi jako obecné konstatování, které nevyžaduje důkaz, jelikož jeho evidence leží na první pohled všude kolem nás.

8 „[...] věda a umění nastupují u člověka na místo zvířecího instinktu, čímž se stává tvůrcem sebe sama, ba dokonce své tělesné stavby a jejího zušlechtění“ (Kapp 1877: 29; zvýr. T. Ch.).

tiž předmětná podstata člověka v nástrojích a strojích, které korespondují s jeho prehistorií, resp. historií.⁹ Tuto lidskou podstatu u Kappa interpretuje Kittler jako základní nedostatek (*Mangel*), který Kapp podle něj převzal z Herderovy charakteristiky člověka, již skloubil s *tool making animal* Benjamina Franklina (tentokrát s výslovným odkazem – Kapp 1877: 237). Kromě jiného Kapp také dávno před Freudem propagoval pojem nevědomí (*das Unbewusste*),¹⁰ které se podílí na vynalézání techniky.¹¹

Vycházíme zde tedy z toho, že v dějinách myšlení se některé klíčové prvky připravovaly nejprve pod poněkud odlišným (někdy obecnějším, jindy zase užším) označením. A příkladem může být právě idea média (či techniky obecně) jako extenze člověka: ta vyvěrá z představy částí těla prodloužených do prostoru. Tuto myšlenku, kterou vyslovil hegelián Ernst Kapp ve své filosofii techniky, přejímali četní teoretikové kultury: za všechny jmenujme Arnolda Gehlena, který uvažoval o technice jako o náhražce a zdokonalení lidských orgánů (*Der Mensch, seine Natur und seine Stellung in der Welt, Člověk, jeho povaha a místo ve světě*, 1940). Kapp ale také již viděl možnost zpětného působení či projekce technických výtvorů na člověka a jeho obraz (Kapp 1877: 25–26, 105), a nastínil tedy – sice hegelovským jazykem zrcadlení vnitřku ve vnějšku, ale přece – jako první (pomineme-li Hegela samotného) implicitní (proto-)mechanismus kybernetické zpětné vazby *sub specie technica*. Člověk tedy své orgány modeluje jako instance naplňující příslušné funkce (Hubig 2015: 39).

A nebyl to nikdo jiný než Kittler, kdo souvislost kybernetiky s Kappovou filosofií techniky také poprvé tematizoval. Podle něj Kapp svou filosofii techniky staví na radikálním, techniku vyzdvihujícím pojetí člověka: „Jako teoretik kultury v podmínkách průmyslového věku Kapp již necharakterizuje člověka spolu s Herderem jako bytost vyznačující se pedagogickým nedostatkem (*Mängelwesen*), která potřebuje

9 „Člověk tento protiklad překonává tak, že díky své prapůvodní konstituci (*Uranlage*) je schopen produktivně a receptivně rozšiřovat své obdařené smysly, které sdílí se zvířaty, a to s podporou mechanismů, které jsou dílem jeho rukou, až donekonečna. Musí se zabývat věcmi, manipulovat jimi, utvářet materií ke svému užitku a k subjektivním potřebám. Přitom jde o vědomou i nevědomou činnost; o onu v tom přesném smyslu, že si odpomáhá od určitého momentálního nedostatku (*Mangel*), a o tuto proto, že bez určitější představy (*ohne deutliches Vorstellen*) a vůle určuje také formu, jakou si od něj pomáhá“ (ibid.: 25).

10 A to s patrnou návazností psychoanalytického pojmu nevědomí – srov. Freudův „Prothesengott“, který používá své pomocné orgány (*Hilfsorgane*), v *Nespokojenosti v kultuře* (1930).

11 „Nezapomínejme, že nevědomí, přestože ustupuje do pozadí při konstrukci strojů co do jednotlivostí technického provedení, lze o to silněji pocítit, pokud zpětně převádíme uzpůsobení orgánů k činnosti na početní hodnoty v mechanické konstrukci forem“ (Kapp 1877: 137); „[...] charakteristickým znakem projekce orgánů je to, že postupuje nevědomě. Nebo snad měli a provedli lidé, kterým se jako prvním povedlo poslat na větší vzdálenost zprávu pomocí elektrického proudu, před prvním pokusem vědomý záměr (*bewussten Vorsatz*), že provedou disekci nervu, zkonstruují jeho plasticky přesnou kopii a položí po celé zemi rozvětvenou síť elektrického vedení, podobnou jejich tělesnému nervovému systému?“ (ibid.: 141).

výchovu, ale s Benjaminem Franklinem jako *tool making animal*, který potřebuje nástroje“ (Kittler 2001: 208).

Můžeme se zde kittlerovské interpretace přidržet, neboť umožňuje zhlédnout jedno klíčové úskalí. Kapp odvozuje nástroje a vynálezy původně od ruky, ovšem do nesnázi se dostává u vynálezu kola, které nelze odvodit nejen z ruky, ale přímo z žádného lidského orgánu. Z této pasti si Kapp pomáhá kybernetickou projekční smyčkou „na druhou“¹² (ta první byla mezi nástroji a stroji a rukou/tělem). Nyní tak již nejde o nástroj (organon) jako projekci orgánu lidského, ale jako projekci jiného nástroje, čili v důsledku o prodlužování stroje strojem (*Ein Werkzeug erzeugt das andere*; Kapp 1877: 74).¹³ S dalšími kombinacemi vynálezů přichází pak „důmyslné propletení pojmů orgán a nástroj ve výrazu *organon tón organón* [...] [řec. nástroj nástrojů – pozn. T. Ch.], který prozrazuje příbuznost živoucího organického předobrazu a jeho neživé mechanické napodobeniny“ (ibid.: 197). To ale také umožňuje (myslet) sestavení komplexnějších strojů,¹⁴ u nichž se zpětně ukazuje, že imitují např. krevní oběh či nervový systém (ibid.: 135–136 [železniční síť] a 138–145 [magnetický telegraf]). Následkem je, že prvotní původce nástrojů již nedokáže prohlédnout podobnost těchto vynálezů s vlastním tělem. Tyto důsledky výstižně komentuje Kittler: „Člověk jako tvůrce technické kultury [...] nejenže neví, že telegrafní systémy odrážejí jeho nervový systém; neví ani to, co tento nervový systém koná. Vidíme, aniž bychom věděli, jak to oko a mozek dokážou, projikujeme svou zařatou ruku do pěstního klínu, aniž bychom věděli, že a jak projikujeme. Proto teprve vynález čočky umožnil fyziologicky popsat oko, proto také teprve objev elektřiny dovolil měřit a prokázat, že elektrický proud prochází též nervovým systémem. Kappova filosofie techniky tedy ústí v dějiny vědy, které pojímají moderní techniku jako nutný předpoklad přírodovědeckých poznatků – a ne již obráceně, jak bylo obvyklé od dob osvícenství, tedy přírodovědecké poznatky jako předpoklad moderní techniky [...] orgány jsou vysvětlovány se zpětným účinkem z jejich údajných projekcí: byl to Helmholtz, kdo prokázal, že zvířecí nervy pracují přesně po vzoru telegrafického, tedy elektrického kabelu. Z nevědomí primitivního *homo faber*, který by vlastní fungování a fabrikování nikdy nedokázal pochopit, vzešla nakonec spásná věda“ (Kittler 2001: 209).

12 Striktně řečeno jde (z pohledu kybernetiky) o metaforu, resp. zpětně promítnutí objevu principu kybernetické smyčky (nebo Turingova stroje) na dějiny techniky. Právě to však zdobí Kittlerovu teorii.

13 A pokračuje: „Podíváme-li se na nečetné formy primitivního náradí na jedné straně a nesčetnou rozmanitost vědecky náročných kulturních aparátů na straně druhé, spatříme jasnou linii pokroku, na který lze uplatnit organickou evoluční teorii se všemi jejími předpoklady“ (ibid.: 74).

14 „Velké vynálezy (*Erfindungen*) se ukazují být produkty neustálého sebenalézání (*Sichfinden*), jehož cíl byl původně vždy nevědomý. [...] James Watt věděl jasně a zřetelně, co hledá, a proto se mu podařilo, když se naplnil čas, vynalézt to, co chtěl, ale půdu pro to mu nevědomě připravilo mnoho pokusů, které k cíli pokročily pokaždé o kousek blíže. A přece i jemu zase zůstalo skryto to, že jeho vynález v další fázi vyjde vstříc novému zdokonalení Stephensonem“ (ibid.: 134).

Díky tomu, že technika je nevědomou projekcí lidských orgánů, mohou tedy vznikat projekce na druhou, stále komplexnější formy strojů, kterým by při vědomé projekci stál v cestě právě počáteční *vědomý záměr*, případně i ono podvědomí, které svými „záměry“ někdy může spíše svazovat než rozvíjet. Pak lze ony projekce považovat za něco, co se do jisté míry osvobozuje od původní charakteristiky „nevědomá projekce“ (jako pendantu původního vědomého záměru, tedy jako něčeho stále ještě poplatného psychologické či psychologizující dualitě vědomí – nevědomí) a co do jisté míry odpovídá nezáměrnosti, která již na původci stroje nezávisí. Následně by bylo možné zobecnit nezáměrnost ještě dále na lidské výtvořiny jako takové. Tytéž zpětné účinky na člověka by pak mělo umění, např. v Mukařovského pojetí, společně s technikou v interpretaci kappovsko-kittlerovské: nezáměrnost tvoří nové formy (účinky na vnímatele, interpretace, stroje), které jinak leží zcela mimo horizont představitelného.

Lze dodat, že teze o médiích coby nevědomé extenzi či extenzi nevědomí se nevědomě přenesla od Ernsta Kappa přes Marshalla McLuhana až k „extended mind thesis“, kterou formuluje John Sutton jako myšlenku o tom, že „mentální stavy a procesy se mohou objevovat napříč (*can spread across*) fyzikálním, sociálním a kulturním prostředím stejně tak jako v tělech a mozcích“ (Hoskins 2011: 23).

Technické objekty (aparáty), a vlastně technika ve své podstatě, tedy umožňují jako projekce lidské reality (individua, jeho orgánů a uspořádání) její překračování (*surpasses while still prolonging it*, Hansen 2012: 46), což dobře vyjadřuje projikovanosť a zároveň produktivitu techniky. Hansen dokonce navazuje poněkud abstraktní vizi, která dokládá spíše to, jak snadno lze z analýzy vázané na konkrétní příklady zabřednout do metafyzické hry s pojmy: „technické objekty transformují preindividuální realitu spojenou s živým jednotlivcem v aktualizovaný zdroj energie, který, jak říká Simondon, překračuje jednotlivce [na jiném místě: *individuální subjekt kognice, individual cognizant* – pozn. T. Ch.] a zároveň je jeho prodloužením“ (ibid.). I tato zárodečná forma metafyzické analýzy techniky může ale ve své strážlivé interpretaci posloužit k doplnění chybějícího článku v úvaze o spojení techniky coby projekce se vznikem neosobní (transindividuální) vrstvy nejen percepce, ale i kognice jako takové. Tím, že technická média rozsekávají (Kittlerovo *zerhacken*) vnímanou realitu na umělé (tedy živým jednotlivcem nevnímátné) kousky a ty pak staví před jeho smysly, nejenže poukazují na preindividuální prostředí, z něhož se vnímané předměty noří jako Gestalty, ale „rozpouštějí subjekt coby dostředivého agenta ve prospěch distribuované subjektivity, naladěné na sensorické možnosti, které jí prostředí dovoluje“ (ibid.: 47). Tu lze nazývat transindividualitou, umožněnou ale striktně technickým charakterem techniky, tedy právě tím, že projekce je schopna se osamostatňovat od toho, z čeho předtím vzešla, a propojit tak mnoho instancí, jejichž prodloužením je. Tohoto transindividuálního prvku si např. McLuhan všiml jako studny, do níž je schopen jednotlivý člověk propadnout; odtud „narkotický“ charakter technických médií a paralela s Narcisem zhlížejícím se ve vlastním obraze. To je ovšem velmi jednostranné vidění: obraz sám se totiž osamostatňuje, protože nabízí víc, než do něj bylo (vědomě) vloženo – potud také am-

plifikovaná relevance Kappovy myšlenky *nevědomé projekce*¹⁵ (vždyť jen nevědomý výtvar může poskytnout víc, než do něj bylo vloženo) a potud se také rýsuje paralela s nezáměrností, tematizovanou jako estetická kategorie.

Nelze však učinit rychlý závěr, který by se nabízel: technická média jako nevědomé projekce umožňují v mnohem větší míře vyvolávat prvek estetické nezáměrnosti. Byť je to závěr, o který se – ať už vědomě či implicitně – opírá mnohé ze současné teorie e-literatury, neplatí zdaleka tak přímo a jednoduše, jak byl právě artikulován. Jedním ze stěžejních důvodů je to, že i technické aparáty se v rukou jednotlivců mění v individuální nástroje, resp. vědomé projekce (tzn. přestávají naplňovat Kappovu charakteristiku), čímž se degradují právě na narcisistický obraz na povrchu hladiny, aniž by se ponechal prostor pro jejich (nezáměrnou) hloubku. Například vědomé využití stochastických řad a sekvencí (nesprávně nazývaných entropické) je pokusem vtisknout individuální punc (často pod autorským jménem) tomu, co je naopak průvodním jevem neosobnosti, a vědomě ji tak napodobovat.¹⁶

Vrátíme-li se k jednoduchému postřehu, od něhož se odvíjejí ony nosné teorie médií, je transindividuace (či neosobní zkušenost) nasnadě již proto, že každé z technických médií, která byla vynalezena, umožnilo posun v *metodách komunikace*; umožnilo odpoutat komunikaci o něco více z prvotní face-to-face fáze až po *celoplanetární* sdílení, ale také v opačném bumerangovém pohybu navracelo metodu komunikace k bezprostřednosti v souladu s tím, jak Bolter a Grusin pozorují čím dál intenzivnější evoluční zviditelňování a současné zastírání mediace (*celoplanetární sdílení* nejen audiovizuálních vjemů, ale dnes zřejmě již *pocitů* či – správněji – *afektů*). Transindividuace tedy znamená sice opětné spojení jednotlivců (a to bezprostředněji než předtím), ale na mnohem neosobnější bázi než dosud. S vynalezením písma komunikace začala být komunikací mezi absentními, s možnostmi (audiovizuální či brzy dokonce) afektivní interakce online se sice rozšířila a prohloubila o dosud neslýchané další roviny, *ale nepřestala mít absentní charakter* (nepřestala být po technické stránce výrazem projekce těla a potud projekce nevědomí, alespoň dokud spojení zajišťuje elektromagnetické vlnění či optický kabel).

V postsimondonovské teorii techniky se ovšem lze inspirovat důrazem na procesualitu ovlivňování techniky a lidského, která se v něčem podobá kontingentnímu pohybu atmosférických útvarů: ve věku počítačově zpracovávaných přenosů, které distribuují (senzibilitu, jak píše Hansen, či) sdílení (jak by napsal Luhmann, případně informace, jak by řekl Bateson) za hranicemi našeho vědomí, se „korela-

15 Kterou po svém, i když poněkud šroubovaně, vyjadřuje také Hansen: „Technické objekty tak konvertují preindividuální exces spojený s živým jednotlivcem [tzn. nevědomí] v transindividuální exces spojený s oním rozměrem lidského, který je vnější jeho biologické či zoologické individuaci [tzn. např. symbolické písmo, i když spíše senzorycky orientovaný Hansen hovoří o „environmentální senzibilitě“, ať už je to cokoli – pozn. T. Ch.]“ (Hansen 2012: 48).

16 To ale, jak se zdá, např. Mukařovský předvídal již v roce 1943 a dopředu se ohradil proti (záměrné) absolutizaci či využívání nezáměrná – těžiště je ve vzájemném poměru a souhře záměrného a nezáměrného, nikoli v (pokusu o) instrumentalizaci nezáměrná. Srov. zde oddíl Záměrnost a nezáměrnost jako mediální jevy v kapitole Gesto a jeho (proto)mediální prahy, s. 224–227.

ce mezi individuací implikující člověka a technikou posunula za hranice toho, co bychom mohli považovat za její objektivní stadium – stadium, které [...] v návaznosti na Stieglerovo dílo, charakterizuje časová synchronizace mezi vědomím a technickými objekty, – a vstoupila v pravém smyslu do procesuálního stadia, v němž technika přímo intenzifikuje subpercepční rozměr lidské zkušenosti, a tím začíná mediovat formy transindividuace, které [...] transformují samo lidství“ (ibid.: 51). Otázkou – na kterou lze podle nás odpovědět kladně – je, zda toto stadium nemělo vždy již navrch, byť se hegemonicky neprojevovalo, tedy zda technika neutvářela (nevědomě či) nezáměrně samo lidství již na úrovni neurologického (a dále biologického i kulturního) vývoje. Hansenovu diagnózu přechodu pak lze číst jako rozeznání nové zjevnosti tohoto procesu, vyvolané rozvojem techniky vystupňovaným v 21. století do té míry, že lze nyní hovořit o technické distribuci lidské zkušenosti (ovlivňováním toho, *jak se zkušenost tvoří*, nikoli jen generováním nového typu zkušenosti),¹⁷ která sice jako by vyrovnávala operační slepotu jednotlivců, ale skrývá v sobě také nebezpečí upadnutí do „mediálního transu“, kdy se individualita (a vše, co ji dosud charakterizovalo, jako například osobité vyjadřovací schopnosti) ztrácí ve prospěch „prázdného“ narkotizujícího zrcadlení (viz dále v oddíle věnovaném McLuhanovi).

Myšlenku technologického nevědomí pak z anglicky píšících autorů rozvinul v obecných kulturněteoretických souvislostech, se zřetelnou návazností na Freuda, také Nigel Thrift (2005: 212–226). Technologické nevědomí u něj představuje označení onoho bílého místa nereflektovaných posunů, které formují myšlení a jednání, podobně jako u Ernsta Kappa: je „předosobním (*prepersonal*) substrátem zaručených korelací, zajištěných setkání (*assured encounters*), a tedy nevědomovaných anticipací“ (ibid.: 213). Jinde Thrift mluví o „opakovaných korelacích, pozicích a juxtapozicích (*positionings and juxtapositionings*) mezi tělesy uprostřed technologického prostoru, které předpokládají určité kompetence a inkarnují normy těla v předreflexivní praxi. Chování (*comportments*) se harmonizuje s normativními technologickými prostory. Prostředí se ukazuje jako „prostory očekávání (*spaces of anticipation*)“, kde se „obvyklý běh věcí (*the way things are*) stává očekávaným“ (ibid.).¹⁸

17 Jak ke kontrastu médií 21. století vůči médiím 19. a 20. století výstižně dodává Hansen (ibid.: 56). Média neintervenují (dominantně či) jen na úrovni (vytváření terciární) paměti (tedy např. průmyslově vyráběné zkušenosti, kterou sice nikdo nikdy neprožíval, ale která *mohla* být prožita), ale též na úrovni mikroprocesů, jež leží v základě integrační funkce paměti, a můžeme dodat: na úrovni vzniku kognitivních procesů jako takových. Média 21. století se tak obracejí k lidské zkušenosti jiným způsobem než ta předešlá. Nenabízejí repertoár možných zkušeností, ale proměňují to, co znamená vůbec mít zkušenost, která se díky nim stává multiskalární, heterogenní, luhmannovským jazykem řečeno: o řád komplexnější (srov. ibid.: 57).

18 Spojení nevědomí s (tele-)technologijí však Thrift nepřejímá od Kappa ani Freuda, ale v již poststrukturalistické podobě od Patricie Ticineto Clough (2000). Jde u ní s poukazem na Derrida o technické substráty nevědomé paměti, od nichž je neoddělitelná. Technologie je diférovaná nevědomí (Ticineto Clough 2000: 40).

Technologické nevědomí tak ohýbá siločáry technologického prostoru a s nimi i těla a jejich prostředí do specifického souboru adres, ovšem bez benefitu jakéhokoli kognitivního vstupu. Technologické nevědomí se mění v čase a zahrnuje interval mezi „repetitivními performativními výkony infrastruktury“ (ibid.: 214). Zdá se, že jsme dospěli do éry, kdy je stále více předmětů vyvinuto za účelem cizelace opěrných funkčních bodů (*sendings and receivings*; s Leroi-Gourhanem by se dalo říci, že jde o operační řetězce) socio-technického života (ibid.: 212).¹⁹ Jak výstižně poznamenává Katherine Hayles (2006), Nigel Thrift svým pojetím technologického nevědomí zachycuje účinky technického kódu v nelingvistické oblasti.

Don Ihde a fenomenologie techniky

Vraťme se však ke stupňujícímu se sepětí techniky a člověka v dějinách. Jelikož nabývá preindividuálních rozměrů, umožňuje vytvářet celé sítě, determinující individuální možnosti, ovšem za předpokladu, že spolu jednotlivé body nějak komunikují. Kupříkladu až s moderním rozvojem komunikačních technologií lze hovořit o mediálních „texturách“ (jak píše Ihde ve své knize *Technology and the Lifeworld*, *Technologie a přirozený svět*, 1990; cit. in Jansson 2014: 275–292), které vyjadřují komplexní, nelineární a reflektovanou symbiózu člověka a médií. Nejde pouze o jejich nepostradatelnost, ale také o vytváření celých nových diskurzivních prostorů (např. turismus založený na oběhu reprezentací různých míst, pohlednic apod.). A rovněž o normování a organizaci sociální praxe jako takové (denní rytmy pracovní e-mailové komunikace, čtení novin, sledování televize, smartphone culture atd.; ibid.: 279), což obnáší různé stupně zviditelňování média, resp. jeho interface (ibid.: 280).

Problematikou interface a procesů, které leží pod jeho povrchem, se ještě budeme zabývat. Nicméně výše uvedené (a mnohé další) sociální důsledky, které dobře vyjadřují teorii techniky jako nevědomé projekce, překračují meze filosofie techniky samotné a bývají předmětem spíše sociálně orientovaného výzkumu, který je zase z určité části inspirovaný fenomenologickou tradicí. K té se proto nyní obraťme.

Americký fenomenolog techniky Don Ihde ve své klasické studii (1990) rozlišuje čtverý vztah člověka k technice. Jednak vztah ztělesnění (*embodiment*, příkladem může být „Heideggerovo kladivo“), který popisuje jako „symbiózu artefaktu a jeho uživatele v lidském jednání“ (ibid.: 71). Také druhý, hermeneutický vztah potvrzuje souhru, nyní však hraničící s transparentností, neboť je při díle všude tam, kde se odehrává „čtení“ skrze techniku – knihu, dalekohled, teploměr, hodiny, nebo třeba čtení hlasu druhého v telefonu. Rozlišit lze transparentnost perceptuální, založenou v zásadě na izomorfii (v sémiotické teorii na ikonicitě), od transparentnosti hermeneutické, která je založena na referenci a provází četbu textu (ibid.: 82). Textová transparentnost tak jen jiným způsobem poukazuje k pojetí techniky jako nevědomé extenze: to, že se technika při četbě může stát transparentní, je možné

19 Ne příliš ilustrativní příklady zahrnují GPS, čárový kód veškerého zboží a vposled také – počítačovou síť.

Teorie intermediality.

Zjevnost vztahů, unikavost média

STANISLAVA FEDROVÁ – ALICE JEDLIČKOVÁ

Svět se chystal slavit 450. výročí narození Williama Shakespeara a divadelníka ze spolku New York Shakespeare Exchange napadla odvážná myšlenka: realizovat všech 154 sonetů formou videozáznamu jejich přednesu, inscenovaného v různých lokalitách města. Za své poslání spolek považuje vytváření podmínek pro to, aby básníková díla mohla co nejnaléhavěji promlouvat k současnému světu. Znamená to překročit limity tradičního divadla se shakespearovským repertoárem jak ve variabilitě tvůrčích přístupů, tak v aktivní práci s obecností. Takové předpoklady platí i v projektu pojatém jako „mozaika filmového umění, založená na prolínání Shakespeareovy poezie s poezií New Yorku“ (The Sonnet Project 2013). Každý „videosonet“ vytvořený jedinečným autorským týmem má ambici fungovat zároveň jako svěbytné filmové dílo. Náš návrh označení žánru je však zkreslující, zvážíme-li komplexní proces jeho produkce zahrnující celou řadu rámců reprezentace a zprostředkování: báseň je interpretována individuálním hereckým přednesem (hlas, mimika, gestika, pohyb), inscenována v určitém prostředí, inscenace zaznamenána digitálními médii pracujícími s technikami filmové kamery, dále zpracována, a výsledný produkt je distribuován na webové stránce projektu, tedy ve virtuálním prostředí, napojeném ale na skutečnou divadelní společnost. Text zůstává vždy intaktní. Nejde ovšem jen o zvýšení jeho přitažlivosti pro současného vnímatele, příslušníka digitální kultury. Vizuelní a audiální složka tu někdy nabývají takové důsaznosti, že významy projektované textem nejen konkretizují, podtrhují či doplňují, ale dokonce podstatně reinterpretovaly, místy i odsouvají do pozadí ve prospěch uplatnění vlastního reprezentačního potenciálu. Jak uchopit všechny varianty kooperace a konkurence literárního textu, audiovizuálních a nových médií? Jak konceptualizovat a přesně popsat procesy přenosu mezi nimi a významové posuny vyplývající z odlišných technik reprezentace i vlivu technologií? A to tak, abychom při interpretaci videosonetu zůstali právi historicitě významového rozpětí původ-

ního textu a současně rozpoznali a docenili významotvorný dopad jeho transformace? Literární dílo musí zůstat v centru našeho pozorování. Kulturní ukotvenost a významová provázanost sonetů nás přivádí k principům intertextuality, filmové techniky k interdisciplinaritě – a „výměna“ mezi klasickým textem a novými médii k *intermedialitě*. Poznávací proces, který k této metodě vedl – urychlován rozvojem médií a zbrzdován hierarchizací umění –, byl velmi dlouhý.

1. Genealogie disciplíny

Metodu zpětné rekonstrukce Johna Guilloryho (2014/2010), o níž se v této knize opíráme, si vlastně vynutil sám pojem média, v dějinách myšlení dlouho latentně přítomný a teprve postupně se zviditelňující. Pro teorii intermediality má však zvláštní význam. Jako adekvátní se guilloryovská interpretační perspektiva ukazuje už při pohledu na bezprostřední přípravnou fázi intermediality v disciplíně označované v osmdesátých a devadesátých letech 20. století jako *interart studies*. Pod touto *historickou* fází ale stále prosvítá hluboká *prehistorie* zkoumání vztahů mezi jednotlivými druhy umění, vycházející už z antického myšlení: tradice *ut pictura poesis* a *paragone*, paradigma tzv. sesterských umění, posléze osvícenská studia jednotlivých druhů umění. V procesu svého ustavování se teorie intermediality dlouho legitimizovala deklarativním odkazováním ke staršímu bádání, srovnávacímu podoby a účinky různých forem umělecké reprezentace.

Právě to, proč a jak k jednotlivým konceptům z minulosti – a zvláště k těm předmoderním – intermedialita odkazuje, je pro diachronní pohled na disciplínu mnohdy důležitější než samotný obsah těchto konceptů. Jak uvidíme na některých příkladech, příznačně u Lessinga, může daný koncept obsahovat živé podněty a současně aspekty zcela ukotvené v historicko-kulturní situaci a jejich potřebách, jež se vztahy umění nemají co do činění. Nebo, jak ukáže příklad Walzelův, může být určitý koncept v naší zpětné rekonstrukci zařazen do „historicky legitimizující“ genealogie intermediality, ne však do nějaké genetické linie, protože přímé pokračovatele své myšlenky literárněvědného aparátu poučeného v dějinách umění teoretik nenašel. Ostatně oba myslitelé, Lessing i Walzel, bývají v intermediální rozpravě častěji „citýrování“ než citování. Motivací pro toto mapování prehistorie disciplíny je vedle sebeutvrzujících gest zároveň shledávání (protointermediálních) zárodků určitých myšlenkových postupů, způsobu pozorování či metody samé – jak chceme ukázat právě na Lessingově spisu *Láokoón*. Naše volba pojmů prehistorie a historie intermediality, preintermedialita vs. protointermedialita je vedena záměrem identifikovat vývojové fáze teorie a spojit je také s rozvrhem periodizace.

Díky guilloryovské optice výkladu by se mohly též ozřejmit odpovědi na některé palčivé otázky vyvstávající při aktuálním pohledu na stav teorie intermediality a její výhledy. Proč se v ní například tak dlouho *odkládá definice média* samotného? Jednu z možných příčin naznačí už následující stručné shrnutí historie a prehistorie disciplíny. Předmětem zkoumání totiž dlouho nebylo médium samo, ale zjevné *vztahy*

Elleströmovo vymezení média podle modalit vytváří podle našeho soudu komunikační prostor pro společný pohled intermediální teorie a teorie médií. Tuto příležitost však zástupci druhého oboru nevyužívají, což není způsobeno povahou teorie samé, nýbrž spíše tím, že „medialita“ tradičních umění není pro reprezentanty technologického proudu zkoumání médií zajímavá. Protože připisují technické povaze médií zásadní vliv na povahu komunikace a připouštějí tudíž její dehumanizaci jako logický důsledek vývoje technologií, je pro ně Elleströmova teoretizace zbytečná i pro své – ať už implicitní, nebo proklamované – zachování řídicí role lidského subjektu. Nemalou roli konečně hraje i to, že tato definice přišla z pohledu teorie médií až příliš pozdě: poté, co se předmětem jejich zájmu stala především média *nová*.

Zdůrazněme ještě dva aspekty Elleströmova konceptu, jejichž kontext nastíní poslední část kapitoly. Jeho podstatnou součástí je i postižení *procesuality* tvorby významu – označuje jej jako *reprezentaci*: mediální smyslové konfigurace jsou zdrojem podnětů, které jsou kognitivními procesy importovány do naší mysli, a ta generuje význam. O vztahu mezi technickým a základním médiem mluví jako o *mediaci bez signifikace*. Autor si v tomto ohledu připravuje půdu pro svou následující práci (2014), postavenou na rozlišení *reprezentace média od transmediace*.⁶⁰ Soustředění právě k této procesualitě je, jak už bylo naznačeno, v intermediálním myšlení latentně přítomno dlouho, ale jedním z předních témat debaty se stane právě až s konceptem Roberta Simanowského nebo Elleströmovým.

Svou roli hraje v našem genealogickém pohledu i dílčí aspekt systému, postižení *materiality* médií – a to především právě pro literární vědu, již opět upomíná na fyzickou přítomnost jejího předmětu. Již v počátcích intermediálního bádání, tj. v 80. letech, postihla roli materiality Wendy Steiner. Pak se tento aspekt ze sémiotické a komunikačně orientované intermediální diskuse na dlouho vytratil, aby se v poslední době s plnou silou vrátil jako hledisko spoluurčující obnovenou debatu o podstatě intermediality, jak ukazují například Julia Genz a Paul Gévaudan v monografii *Medialität, Materialität, Kodierung. Grundzüge einer allgemeinen Theorie der Medien* (Medialita, materialita, kódování. Základy všeobecné teorie médií, 2016).

4. Současné problémy a diskuse

V našem genealogickém průzkumu teorie intermediality se vynořilo již několik slepých skvrn a neuralgických bodů, na něž se obtížně hledá – nebo i dlouho nehledá – odpověď. S různou intenzitou v různých fázích vývoje intermediality, ale opakovaně se však ukazuje, že další nesnází je už samotná nejednoznačnost předmětu zájmu. Respektive: nestabilní množina zájmů je vymezována na základě různorodých a neustálených parametrů. Snad právě proto se v předchozí fázi svého vývoje interme-

⁶⁰ Podrobněji viz pojednání o tomto návrhu a kritiku pojmů in Jedličková 2017.

diální bádání soustředilo na hledání dokonalého modelu, umožňujícího pojmenovat a do kategorií rozčlenit celou typologii intermediálních vztahů různorodé povahy. A snad právě v reakci na tyto modely se v posledním desetiletí prosazuje postup takřka opačný. Opět s sebou nese úsilí o nalezení nejlépe jednoho pojmu, který dokáže zahrnout všechny typy vztahů a nastolit „nové paradigma“. To je příklad kategorie *transmediality* (Roberto Simanowski), *multimodality* (Alison Gibbons, John Bateman) nebo *transmediace* (Lars Elleström).

Úvodem jako příklad aktuálních pojmoslovných disputací naznačme krátce tu, jež se vztahuje se k pojmu *multimodalita*. Ten v 90. letech rozvinuli sémiotici Gunther Kress a Theo van Leeuwen (*Reading Images: The Grammars of Visual Design*, Čtení obrazů. Gramatika vizuálního designu, 1996). Multimodalitu podle nich nacházíme „v každém textu, jehož významy se uskutečňují skrze více než jeden sémiotický modus“ (Kress – van Leeuwen 1996: 177). Předmětem zájmu teorie intermediality se tento pojem stane ve chvíli, kdy zástupkyně transmediálního výzkumu vyprávění (*transmedia storytelling*) Marina Grishakova a Marie-Laure Ryan (2010, v návaznosti na pojetí Alison Gibbons) navrhnou nahradit termín *plurimedialita* ze systemizace Wenera Wolfa jako vhodnějším termínem právě *multimodalitou*. Alison Gibbons (2010; 2011) se interpretačně zabývá především současnou experimentální („multimodální“) literaturou, která zahrnuje i obrazovou složku a zároveň kreativně využívá různé typografické postupy apod. Různé použité sémiotické mody tak v těchto dílech iniciují různé typy komunikace se čtenářem a různé způsoby vnímání. Nahrazení jednoho pojmu druhým ovšem postrádá promyšlenější argumentaci a vychází především z utilitárních akademických potřeb napojit jeden teoretický diskurz na jiný: Gibbons totiž pojem multimodalita preferuje proto, že podle ní otevírá cestu kognitivnímu přístupu a dovoluje zahrnout i modalitu smyslovou, již potřebuje pro interpretace vlastního předmětu bádání (Gibbons 2010: 287). Připomeňme ale, že Kress a van Leeuwen minili modus sémiotický (z našeho pohledu bychom řekli modalitu sémiotickou). Unáhlené odmítnutí Wolfova pojetí z našeho pohledu spíše usvědčuje Gibbons z opomenutí významu kognitivního a komunikačního aspektu, které jsou jeho definici média vlastní. Z hlediska teorie intermediality, ale i analytické aplikace, tedy tato inovace nevnáší příliš nových podnětů k promyšlení – a znovu se o to přehlednější jeví členění mediálních modalit navržené Larsem Elleströmem (2010).

Současné myšlení, rozvíjející Kressova a van Leeuwenovo pojetí sémiotických modů, nepochybně obsahuje s teorií intermediality styčné body i zčásti se překrývající předměty výzkumu. K soustavnému srovnání východisek a závěrů však nedochází, jak ukazuje např. recentní souhrnná práce tohoto diskurzu, monografie *Multimodality* (Multimodalita, 2017) Johna Batemana, Janiny Wildfeuer a Tuoma Hiippaly. – Dalo by se předpokládat, že autoři budou považovat za podstatné vypořádat se přinejmenším s Elleströmovým pojetím modalit – už jen s tím, že multimodalita je podle něj nevyhnutelnou vlastností každého média (takže intermedialita je vlastně vždy *inter-multimodalitou*; Elleström 2010: 37). Přesto je tento přístup zmiňován jen okrajově. Jakkoli by se dalo očekávat, že se tu rýsuje pro teorii interme-

diality zajímavý pojmový střet, nestane se to – autoři rezignují na analýzu podstaty základních pojmů a především nehodlají vystoupit z bezpečí vlastního teoretického diskurzu do jiného.

Téma: analogový/digitální – réma: materialita

Rozsáhlejší diskuse se v posledních letech vedly rovněž nad rozdíly vyvolanými přechodem od analogových k digitálním médiím. V kontextu tohoto přechodu znovu ožívá reflexe základních termínů, klade se otázka po udržitelnosti intermediálních kategorií ve věku digitalizace nebo dokonce i zamyšlení, zda není třeba celou teorii revidovat. Tyto úvahy jsou soustředěny především ve dvou kolektivních pracích, které problémy přechodu od analogových k digitálním médiím a digitalizaci kultury/společnosti tematizují už ve svých názvech (Paech – Schröter 2008; Blättler 2010). Jedno z ohnisek této debaty spočívá přitom v otázce virtualizace, a tudíž „dematerializace“ mediálních forem v digitálním věku – umožňuje totiž srovnávat současný stav s důrazem na význam a podobu mediálních forem v „konvenčních“ koncepcích mediality, jež byly založeny na zkoumání vztahů analogově existujících médií.

Krajní postoj, předznamenávající konec intermediality, zastává např. Jürgen E. Müller, přesvědčený, že intermediální procesy mizí v „obecné virtualitě materiálu“ (Müller J. 2010: 18). Jiní autoři nabývají přesvědčení, že se těmto procesům naopak dostane zesílené pozornosti, neboť v transformované, virtuální formě zůstávají podle Jense Schrötera i nadále účinné (Schröter 2008: 585). Na základě konvenčních *repräsentací* (*Vorstellungen*), jež jsou kombinovány s odpovídajícími analogovými médii, zůstávají mediální formy stále rozpoznatelné jako „jasně rozlišitelné účinky na multimediální povrchové vrstvě“⁶¹ – jako příklad autor uvádí, že stále rozlišujeme „materiální substrát“ (mediální specifičnost) filmové, zvukové a obrazové stopy v různých datových formátech (ibid.: 584, 587). Domyslíme-li Schröterovy postřehy ještě o krok dále, může pro nás být podstatné, že intermediálními efekty se dnes často zabýváme skrze jejich vnímání prostřednictvím digitálních médií a jeho prostřednictvím jim pak nezřídka rozumíme – jedná se tedy zároveň o obnovení zájmu o aspekt dominantního modelu kognice, podkladu rozumění.

V této souvislosti se také ukazuje posun perspektivy v už naznačené debatě o významu otázky *materiality mediálních praktik*, již například v roce 2008 Jürgen E. Müller proponoval jako základní předpoklad každé úvahy o „interakci mezi různými médii“ (Müller J. 2008: 36). Posléze ale význam kategorie materiality relativizoval s ohledem na „digitální věk“, a poukazuje na „nové, remediované formy intermediality“ v kontextu digitálních médií simulace reality, jež podle něj v současnosti představují největší výzvu (mediálně orientovaného) intermediálního bádání (Müller J. 2010: 18). Přitom právě proto, že jsou odděleny od své materiality, mohou

61 Pripomeňme, že tento pojem užíval i Werner Wolf a posléze jej podrobil kritice Lars Elleström.

být digitalizované formy také de-formovány nebo re-formovány novým způsobem (Schröter 2008: 584). Ze stejného důvodu se Yvonne Spielmann v monografii *Hybridkultur* (Hybridní kultura, 2010) zasazuje o to, aby došlo k *remediaci intermediality* v kontextu digitálních technologií a v souvislosti s *hybridizací kultury* – intermedialita má tedy udělat totéž co média, totiž sama absorbovat přístupy spjaté s interpretací nových médií.

Z pohledu již dříve tematizovaných otázek a problémů je tato diskuse zajímavá především tím, že právě dnešní virtualizace a dematerializace mediálních forem s sebou v intermediaální rozpravě přináší obnovení zájmu o *materialitu média*.⁶² Jde tedy spíše o reakci na aktuální stav než o navázání na předchozí sémiotickou podstatu tohoto aspektu diskuse, na který jsme upozorňovali už s Wendy Steiner (1982) a její formulací materiality umění/média jako konstitutivní složky média a klíčového parametru rozlišování, a to na základě myšlení české strukturální estetiky. V jejích interpretacích se tento aspekt projevoval náznakově či implicitně, jeho rozvinutím by se ale bylo dalo předejít mnohým nedorozuměním v diskusi, jež se se značnou intenzitou vede až nyní. Materialita média tak byla tématem intermediality, třebaže latentním, ještě předtím, než ji v roce 1988 editor sborníku *Materialität der Kommunikation* (Materialita komunikace) Hans Ulrich Gumbrecht představil jako nové téma prostupující veškeré bádání humanitních věd (a dokonce označil za nové paradigma).⁶³

Procesualita a transformace

Vedle materiality média se aktuálně diskutuje také o procesualitě mediálních vztahů. V těchto konfrontacích se však teorie intermediality opět zčásti vrací ke svým starším základům.

Zatímco v pojetí Iriny O. Rajewsky a Wenera Wolfa transmedialita popisuje spíše „stav věcí“, koexistenci mediálních realizací se sdíleným základem, nově se tento pojem pokusil prezentovat Roberto Simanowski. Navázal na už zmiňované pojetí Uweho Wirtha, ovšem se dvěma výhradami: oproti *spojení* různě konfigurovaných znakových systémů ve Wirthově modelu tvrdé intermediality jde v transmediaálním přístupu o *proměnu* či *přechod* (*Übergang, Transfer*) mezi různě konfigurovanými znakovými systémy. Rozhodující je tu širší záběr: zatímco Wirthovo východisko je sémiotické, Simanowski přidává i technologické aspekty média. Jeho definice média zahrnuje i rovinu materiální a technickou, komplex vysílače – kanálu – při-

62 Důležité podněty do této debaty mohl hypoteticky vnést Hans Ulrich Gumbrecht ve studii „Why Intermediality – if at all?“ (Proč intermedialita – pokud vůbec, 2003), podle nějž aspekt materiality je v intermedialitě právě tím důrazem, který může přinést impulzy do již ponděkud vyčerpaných konceptů soustředěných pouze na význam. Vzhledem k celkově skeptickému tónu tohoto textu ale relevantní recepce spíše nedošel.

63 „Postsémiotická“ koncepce materiality, vycházející z revize pojmů gesta a nezáměrnosti, je načrtnuta zde v kapitole Gesto a jeho (proto)mediaální prahy; viz zejm. s. 227–229 a 236–237.

jemce. Transmediální proměna se může odehrát jak mezi různými sémiotickými systémy (z textu v obraz, z obrazu v text – z příkladů interpretovaných i v této knize bychom mohli doplnit některá díla Jiřího Koláře), tak mezi různými technologiemi prezentace (jako příklady uvádí autor proměnu performance v „sochu“ či internetové chatovací místnosti v divadelní představení v konceptu „chat-divadla“ Tilmána Sacka). Důraz se přitom neklade na výsledek tohoto propojení, tedy „dílo“, ale na samotný akt *transferu*. Připusťme, že takové uskutečnění proměny právě v momentu vnímání v běžné recepci spíše nenastává, respektive nastává spíše jen v médiích „nových“ (např. transformace tance v hudbu, digitálních dat v jinou mediální formu – hudbu, obraz či performanci v aktuálně módní formě označované jako *mapping*). Z toho vyplývá, že k identifikaci takové právě probíhající proměny je třeba současná přítomnost výchozího i výsledného média (Simanowski 2006: 44–76). Takové rozlišení intermediálního a transmediálního vztahu v podstatě přesouvá veškerou váhu na recepci jako rozpoznání transmediality, tj. nejedná se o zpětné rozpoznávání transmediálních strategií.

Jednou ze slabin Simanowského konceptu bylo z našeho pohledu místy až výhradní soustředění na nová média a nové techniky reprezentace. V podstatě vychází z pojmu intermédium Dicka Higginse, jenž byl součástí jeho (uměleckého) manifestu. S tím souvisí i Simanowského vytěšňování „starých“ médií na okraj, což je obecně příznačné pro diskusi vedenou z pozice mediálních studií. Připomeňme přitom, že zájem nejen o výsledný produkt, ale také o proces jeho konstruování je obsažen už v pojmu intersémiotická transpozice, který zavedl Claus Clüver v roce 1989.

Podobnou námitku lze však vznést i v další genealogické linii: „transformační“ intermediální přístupy lze vystopovat až k pojetí intertextuality jako „absorpce a transformace jiného textu“, jež představila už Julia Kristeva (1972/1967: 348). Explicitně tak činí již v polovině 90. let Yvonne Spielmann, když zdůrazňuje *přechod (Übergang, u Kristevy passage)* elementů z jednoho znakového systému do druhého, a tedy to, že jde o *transfer nebo transpozici*, které mají procesuální povahu (Spielmann 2004: 80). Na tomto základě pak chápe intermedialitu jako „proces diferenciací“ (ibid.: 63) – a zároveň ji tím jasně odlišuje od multimediality, představující koncept míšení (*Vermischung*, ibid.: 60) mediálně artikulovaných forem. V tom se její model transformace a transferu, odvozený z teorie intertextuality, prolíná s konceptem intermédiu Dicka Higginse, odkazujícím na mediálně smíšené formy. V procesu transformace probíhá podle Yvonne Spielmann nová *aktualizace* díla a prostor mezi dílem/médii a novou potencialitou představuje *symbolickou formu*, kterou nazývá intermedialita (Spielmann 1995: 113). Z tohoto výkladu zjevně vyplývá odmítnutí názoru, že by intermedialita snad měla vyvstávat s nástupem nových médií či jimi být vyvolána – naopak, podle autorky spočívá v postupech, které se vztahují k formě, ale i materialitě více než jednoho média (ibid.: 115).

V současné intermediální diskusi se podstata těchto přístupů vrací v konceptu *transmediace*, který představil Lars Elleström v roce 2014. Jeho základní dělení transformace médií spočívá v rozlišení na *transmediaci* a *reprezentaci* médií (Elleström 2014: 11–35). Nejprve vymezuje *mediaci* jako *materiální proces*, jímž tech-

nické médium jako materiální nosič a prostředek distribuce zprostředkuje *presémiotické smyslové konfigurace*: například tištěná stránka v knize zprostředkuje vizuální konfiguraci, kterou vnímá jako báseň nebo diagram. Už tady se ale ukazuje jedno z úskalí Elleströмова modelování: vydělení „presémiotické“ složky mediace je totiž nanejvýš umělé, protože vlastně – byť v pomyslném procesu komunikace mediálního produktu „dočasně“ – popírá jeho znakovou povahu. Ve starší práci (2010) mluví Elleström také o vztahu mezi technickým a základním médiem jako o *mediaci bez significance*. Proces tvorby významu označuje jako *representaci*. Jestliže jsou určité smyslové konfigurace zprostředkované jistým technickým médiem schopny vyvolat reprezentaci odpovídající konfiguraci uskutečněné už dříve v jiném médiu, znamená to, že jsou *transmediovány*. Situaci se Elleström snaží znázornit také s využitím peircovského pojetí znaku: transmediace znamená, že *representamen cílového média* vyvolá v mysli vnímatele přibližně týž objekt jako *representamen média zdrojového*. Například tištěná báseň je následně přednesena, tzn. základní charakteristiky básně jsou zprostředkovány jiným typem smyslové konfigurace, nikoli vizuálními, nýbrž auditivními znaky. (Tady se Elleström opět rozchází s pojetím Wolfovým, podle něž je podmínkou *mediální transpozice – transmediace – změna nebo multiplikace sémiotického systému*.) Transmediace ve svém důsledku vždy znamená také určitou míru transformace reprezentovaného – verbální popis (*description*) téhož objektu nikdy nebude identický s jeho vizuálním zobrazením (*depiction*) (Elleström 2014: 15).

První past při snaze popsat rozdíl mezi transmediací a reprezentací představuje už otázka, co je *předmětem transmediace*: Elleström označuje tuto entitu *media characteristics* – ve vztahu k původnímu termínu ji volně, avšak analogicky k modelu jazykové komunikace překládáme jako *mediát*,⁶⁴ označující *jakkoli rozsáhlý mediálně distinktivně strukturovaný významotvorný celek*. Pak už můžeme spolu s autorem načrtnout schéma rozdílu mezi transmediací a reprezentací média: V prvním případě cílové médium (znovu)reprezentuje týž mediát jako zdrojové médium; v případě druhém cílové médium reprezentuje zdrojové médium samo, nebo jinak řečeno, zdrojové médium se stává mediátem média cílového. Reprezentace může zahrnovat jak vlastnosti kvalifikovaného média, tak současně i konkrétního mediálního produktu (například román může pojednávat o hudbě jako takové i o konkrétní skladbě).

Další úroveň rozlišování, kterou Elleström předkládá, je *prostá a komplexní transmediace* (ibid.: 21nn). Prostá transmediace kvalifikovaných médií odpovídá přenosu jednoduchého obsahu z jednoho média do druhého; tento mechanismus lze podle něj také chápat jako vztah celých množin mediátů se srovnatelným obsahem (například vztah souboru článků o jablkách a souboru fotografií jablek). To ovšem odpovídá též *synchronní, paralelní existenci* mediálních jevů, o níž se mluví na samém začátku výkladu. Prostou transmediací Elleström exemplifikuje mediál-

64 Za toto řešení vděčíme nápadu Tomáše Chudého v rámci jedné diskuse nad tímto projektem.

ním transferem „příběhu šťastlivce, který upadne do neštěstí“. Třeba superhrdinské příběhy (obvykle komiksového původu) představují ovšem příklad vysledovatelného genetického vztahu mezi médii. Obecné konstrukce typu masterplots však už do genetického vztahu či linie obvykle zařadit nedokážeme. Patří totiž k celé množině *mediálně nespécifických* obsahových celků a jejich konfigurací (nadčasových a interkulturně migrujících), jež Rajewsky a Wolf shrnují pod pojmem *transmedialita* – s podstatnou argumentací, že v nich obvykle není rozeznatelný či pro smysl díla zásadní vliv jednoho konkrétního média nebo mediálního produktu (a tedy transpozice z jednoho do druhého; srov. Wolf 2011/2002: 67). Elleströмова *prostá transmediace* tedy v tomto smyslu možná vyjadřuje totéž co *transmediální koexistence*; autor se k tomuto řešení ostatně v náznaku přiklání, když odkazuje k dalším příspěvkům, které se zabývají cirkulací určitých konstrukcí v „mediálním okruhu“ (srov. Elleström 2014: 23).

Komplexní transmediace kvalifikovaného média naopak předpokládá transmediaci četných aspektů zdrojového média do dalšího média či mediálního produktu. Specifikace ovšem ukazují dvojitý problém. Zprv se tu setkávají transmediace velmi odlišného typu: zatímco *muzikalizovaná próza* je výsledkem verbální transmediace mediálně (a žánrově) příznačných zákonitostí konstrukce hudebního díla, ale rozhodně se mu *nepodobá*, příklad akrylové malby transformující svým zpracováním některé vlastnosti fotografie nepovažujeme za přesvědčivý. Vzhledem ke shodě zrakového vnímání a k blízkosti smyslových konfigurací obou médií (plošnost a dvourozměrnost, zvýraznění/potlačení prostorové perspektivy, kontrasty světla a stínu, plochy a kontury, barevné nuance, kompozice objektů atd.) namítáme, že určitá výtvarná zobrazení prostě „vypadají trochu jako fotografie“. Popřípadě „úplně“ jako fotografie a jako novodobý klam oka mohou na první pohled zmást nezasvěceného pozorovatele a vyvolat dojem, že má před sebou produkt jiného média. Takové malby – označované jako fotorealistické – jsou nepochybně *transmediací* celé řady *vlastností* výchozího *kvalifikovaného média* (nevyhnutelných důsledků v perspektivě zobrazení plynoucích z parametrů technického média, náhodných důsledků amatérského postupu při fotografování, nežádoucích efektů plynoucích z chemické nestability materiálního nosiče a obecně vnějších vlivů na materiál v čase atd.). Příklad: schopnost rozlišit malby Gerharda Richtera od fotografie vyplývá z kontextu výstavní prezentace, dojde k ní až „na druhý pohled“. Z hlediska klasifikace transmediality však nedostáváme žádné vodítko, jak takovou transmediaci bezpečně rozlišit od reprezentace zdrojového média. V procesu vnímatelské recepcce se totiž jako první uplatní to, co bychom mohli nazvat „manifestní medialitou transmediovaneho média“, totiž fotografie. (Byť nadále platí, že representamen transmediace vyvolává v mysli vnímatele zhruba *týž objekt* jako representamen zdrojového média.)

V transmediaci, zdůrazňuje Elleström, mohou být ustálené mediální struktury znovu reprezentovány, nemohou ovšem zůstat touto transmediací nedotčeny. V postupném rozvíjení schématu reprezentace média a transmediace (Elleström 2014: 53–61) pak ukazuje, jak v utváření ekvivalentního mediátu různá technická

média zprostředkují různé typy smyslových konfigurací, přičemž ustálené mediální struktury mohou být realizovány jen některými modalitami, zatímco jiné je třeba překlenout konstelací modalit vlastních pouze cílovému médiu. Model přitom nemůže příliš znázornit rozdíl mezi jednoduchou a komplexní transformací. Může totiž docházet jen k přenosu jedné složky ustálené struktury média, například k již citované transmediaci kompozice příznačné pro určitou hudební formu do verbálního média, totiž do kompozice prozaického narativního díla (*muzikalizace prózy* ve Wolfově terminologii; Wolf 1999).

Konkrétní Elleströmovy analýzy animovaných filmů Jana Švankmajera, jež připojuje v této práci k teoretickému výkladu, ujišťují o smysluplnosti jeho postupu ty stoupence intermediálních studií, které zajímají obecné mechanismy i individuální projevy transformačních procesů mezi kvalifikovanými médii. Ve vztahu k jednotlivému metodologickému záměru však jejich konkrétní argumenty nenabývají dostatečné přesvědčovací síly.

Výhledy: *literaturbezogene Intermedialität*

Z pojmoslovných konfrontací, a to jak v rámci teorie intermediality, tak v diskuzi s dalšími disciplínami, namnoze vyplývá, že podstatou nedorozumění není vágní vymezení pojmů či jejich vzájemné překrývání. Primární příčinou je rozdílnost badatelských zájmů: v důsledku toho se zdánlivě podobný předmět zkoumání může jevit „jiný“. Kamenem úrazu nejsou jen přetrvávající polemiky v intermediálních studiích samých, ale také jejich image v kontextu digitální kultury a teorie médií. V časech, kdy média už dávno nejsou extenzí člověka, ale tvoří kontinuum, které jej obklopuje, je totiž docela dobře možné, že intermedialita působí poněkud anachronicky už svou přetrvávající představou *nezávislosti subjektů komunikace*. Nejnovější transformace přístupu označeného původně jako literaturocentrický, již v rámci dílčích revizí svého modelu konceptualizovala jako *literaturbezogene Intermedialität*⁶⁵ Irina O. Rajewsky (2019), spočívá v obrácení východiska: tím je sama intermedialita, jež se „k literatuře vztahuje“, a nemusí ji proto brát jako základ zkoumání, ale přihlížet k ní jen jako k jedné z významotvorných složek mediálního produktu.

Návrat k transmediaci Shakespearových sonetů z úvodu kapitoly nám dovolí tento přístup v náčrtu ilustrovat. „*Videosonet*“ 93, natočený 27. července 2015 na newyorské High Line (režie Dexter Buell; The Sonnet Project 2013) rozhodně nezačíná jako „videozáznam přednesu básně“. Mimo rámec projektu pro nás bude začátek až matoucí: jde o test záznamového zařízení, nebo *autotematizaci média*? Z celkové stopáže totiž spotřebuje téměř třetinu pasáž, v níž kamera zprvu „indiferentně“ snímá lokalitu a mikrofon zachycuje hlavně šumy velkoměsta. Elektronická hudba, která postupně šumy pronikne, přináší signál, že půjde o tvorbu významů. Když se v zorném poli objeví žena v červeném tričku, kamera se zaměří na ni

65 Místo překladu prozatím ponecháváme jen opis.

a její společníky, muže s fotoaparátem a zrzavou dívku, a začne zaznamenávat jejich chování a komunikaci, z nichž lze usuzovat na rodinu. Strídáním záběrů na protagonisty z různých vzdáleností a úhlů je odděluje a zase spojuje, tj. *inscenuje* jejich vzájemné vztahy – technika kamery nám tak „podsouvá“ vodítko k jejich interpretaci. Zobrazení se zpočátku drží perspektivy *němé scény* (Uspenskij 2008/1970: 88), kdy lze jen odhadovat povahu a obsah „viděné, avšak neslyšené“, později jen útržkovitě zaznamenané komunikace. Začátek přednesu sonetu se míjí se zobrazením ženské mluvčí: zprvu vidíme pouze hemžení chodců a mezi nimi ženu v červené; pak se kamera zaměří na jejího předpokládaného manžela. Ten se právě, vzdálen od společnic, soustředěně noří do fotografování neznámého objektu. Z usouvzažnění záběrů s proslovenými verši „Dál budu věřit, že mne nepodvádíš, / budu jak hňup, jak manžel paroháč; [...] / tvá tvář je u mne, srdce jinde máš“ (Shakespeare 1997/1609: 271) lze soudit, že vyjadřují podezření na nevěru, již konvenčními tropy obsaženými ve verších pojmenovává utrápená manželka. Jenže další záběry naznačují, že objekt, který teď muž s potěšením fotografuje, může být právě ona. Navržená interpretace je znejistěna: možná si žena něco namlouvá a manžel jen chce být chvíli sám, zatímco vztah zůstává nenarušen. Pak se metodou „selfie“ fotografuje celá obligátně se zubící rodina a dcera se s milým výrazem obrací k matce. Situaci rámuje verše „Však tvoji tváři nebe přisoudilo / navždy jen něžný láskyplný vzhled, / v něm tvoje myšlenky a city skrylo, / takže jen lásku uvidí v něm svět“ (ibid.) – souhru slov s obrazem tak lze vnímat jako situační *ekfrázi*, která interpretovi nabízí jako alternativní adresátku promluvy dceru. Následující verš by i tady mohl vyjadřovat politování, že za něžnou tváří se skrývají neznámé, nedostupné myšlenky („Tvé oči nejsou schopné nenávisť, / tvou proměnu z nich proto nevyčtu“). Ale jak by ta milá dívka mohla být „Eviným jablkem“, které „uvnitř“ není tím, čím se jeví na povrchu, jak plyne z dalších veršů? Kulturní konotace metafory sugeruje podle komentáře Martina Hilského rozpor „mezi krásným vzhledem, avšak zkaženým či narušeným nitrem“ (ibid.) – nestálost, ba zradu. Jenže audiovizuální reprezentace postupuje od doznění veršů svou cestou: dívka odchází, zatímco matka setrvává v meditaci a „osamění mezi lidmi“, jež asi nejvíc odpovídají usebrání subjektu v *lyrické situaci*. Pak ženy vidíme vedle sebe, avšak *ne spolu*: dcera je ponořena do sledování mobilu, matka se ho rozpačitě chápe spíše jako rekvizity digitálního věku, která způsobuje i ospravedlňuje sociální izolaci od veškerého, i toho nejbližšího okolí – a komunikace se opět mění v indiferentní šum. Závěrečné záběry fotodokumentace výletu i na místech nemalebých nesou aktuální příznak doby sociálních sítí, nuceného sdílení zábavy za každou cenu – další podoby toho, co často „není uvnitř tím, čím je na povrchu“.

Báseň nemůžeme číst jinak než lineárně, video nabývá smyslu v sekvencialitě. Intermediální přístup a využití potenciálu média nám však dovoluje přesáhnout chronologii „mapováním“ významu, tj. přeskokováním ve videozáznamu či k jednotlivým veršům. A protože k „Literaturbezogenheit“ můžeme přidat i „vztažení k literární vědě“, připomeneme si strukturální myšlení o textu, jež nás učí, že celek ovlivňuje význam částí a část může ovlivnit smysl celku. Zaměříme-li se na prasto-

rové konstelace, zobrazení pohybu a pozorování (dcera se vzdaluje od matky, ohniska zájmu členů rodiny se liší; „opuštěná“ matka se zastavuje a rozjímá) – vidíme, že audiovizuální složka (resp. přijímající médium) podsouvá vnimateli *mediálně specifickými prostředky aktualizaci pretextu*: Dcera se vzdaluje od matky a vydává na krátkou pouť po High Line (i volba lokality videoinscenace může být významotvorná), na řadě záběrů je jaksi sama pro sebe, má jiná ohniska pozorování než ostatní; „opuštěná“ matka rozjímá. Není to snad výstižný obraz vzdalování dospívajícího dítěte od rodiče, za kterým opravdu není žádná nenávist či zrada, jen jiné zájmy, touha po osamostatnění, hledání vlastní cesty? Předpokládaný obdivný (eroticky podložený) vztah lyrického mluvčího sonetů k mladému muži prostoupený obavou z jeho nestálosti se pod vlivem hereckého projevu a kamerových technik nejprve jeví jako manželství ohrožené nevěrou, poté jako znejistění vztahu matky k dceři, pro niž přestává být čitelná dceřina mysl. *Díleč významy* pretextu se nemění, jen vyjadřují matčino trápení z nevyhnutelného „odcizování“ a „vzdalování“ dospívajícího dítěte od rodiče, jež od druhého z nich vyžaduje přehodnocení postojů. Přestože zůstává zachován pretext, a tedy *výchozí sémiotický systém*, dochází tu nejen k *transmediaci* a vzniku produktu *kompozitního média* s přídatnými významy, ale také k aktualizaci. V důsledku změny identity subjektů a za akcentování reprezentačních možností přijímajícího média je zásadně reinterpretována původní komunikační situace a *celkový smysl díla* se tak posouvá směrem k jinému druhu *nadčasové lidské zkušenosti*.

Přestože v této interpretaci vycházíme z ideje zkoumání audiovizuálního produktu pouze „vztaženého“ k literatuře, je to právě interpretace básně jako autorské realizace žánru, která aktualizaci nabídnutou „*Videosonetem*“ 93 legitimizuje. Je založena na výkladu znalce a překladatele sonetů Martina Hilského, který ukazuje „pojetí sonetů jako *dramatické akce*. Každý sonet je chápán jako *představení* svého druhu. Shakespearovy sonety nejen něco znamenají, ale také něco *dělají*, lze je vidět jako složitě strukturovaný jazyk v *dramatické akci*. Tato akce nespočívá v ději sonetů [...], [nýbrž] v tom, že lidské vztahy, jejich napětí a paradoxy, v nich figurují či „vystupují“ jako *dramatické osoby*“ (Hilský 1997: 54; zvýr. M. H.). Lyrické já, aristokratický přítel, černá dáma i básnický sok jsou podle Hilského „*dramatické masky*“ (ibid.). O obdobné pojetí se opírá odvážná interpretace komunikační situace ve „*Videosonetu*“ 93: mateřský cit, zasažený nevyhnutelným procesem osamostatňování dítěte, se tu skrývá za „masku podváděného manžela“.

Analýza mediálního produktu promlouvajícího „starým jazykem“, avšak nově k vnimateli digitálního věku ukazuje, v čem může být intermediální přístup vztažený k literatuře užitečný. Pro udržení pevné pozice intermediálních studií v diskurzu humanitních disciplín to však dostatečně silný argument není. Teorii intermediality nelze upřít, že v tomto kontextu přispěla k vnímání mediality kulturních reprezentací. Zároveň nelze přehlédnout, že se v onom „širokém poli“ intermediálních výzkumů posouvá i zažitý vzorec humanitních věd. Odlišná stanoviska jsou podstatně provázána nejen s danou fází vývoje intermediální metody, ale také s dynamickým rozvojem jejího předmětu, s nutností vyrovnat se s leckdy zcela novými

mediálními fenomény vyvstalými v důsledku razantních proměn technologií a komunikačních platforem. Právě preferování problematiky nových médií pod tlakem technologizace kultury vede v poslední fázi vývoje disciplíny k odsouvání zájmu o „stará média“ včetně literatury. Namísto proklamovaného respektování plurality médií a principu vzájemnosti „starých“ a „nových“ se zde tak – řečeno s nadsázkou jen mírnou – leckdy uplatňuje metafora skrytá v titulu popového hitu 80. let *Video Killed the Radio Star*.

Obrácením perspektivy či spíše přenesením váhy pozorování v konceptu *literaturbezogene Intermedialität* se jeho revolučnost vyčerpává. Nehlásá nadvládu technologií rozpouštějících subjekt autora i vnímatele, nehlásá ani nadvládu ideologií, pod níž se umělecké gesto mění v záměrný prostředek či bezděčné prozrazení hegemonie nějakého postoje nebo skupinového zájmu. Teorie intermediality zůstává tak staromódně *humanistická*! Z dnešního pohledu si už jen stěží lze představit, že se kdy rozvine v proud komplexně pojatých (inter)mediálních studií, ba dokonce se jeví málo pravděpodobné, že do nich dokáže podstatně zasáhnout svým metodologickým přínosem. Ukáže-li čas, že autorky kapitoly byly špatnými prorokyněmi, tím lépe – nejen pro intermedialitu, ale hlavně pro literaturu.

O autorech

Stanislava Fedrová (1979) vystudovala bohemistiku, historii a dějiny umění na Pedagogické a Filozofické fakultě Univerzity Karlovy, disertaci věnovanou ekfrázi obhájila na Jihočeské univerzitě (2012). Zabývá se historickou poetikou a teorií literatury a výtvarného umění. Obou specializací využívá v intermedialním bádání, soustředěném na vztahy a průniky verbálního a vizuálního média, např. uplatnění vizuálních schémat v literárním zobrazení. S Alicí Jedličkovou napsala knihu *Viditelné popisy. Vizualita, sugestivita a intermedialita literární deskripce* (2016), usilující o rehabilitaci popisu odhalením jeho reprezentačního potenciálu z pohledu několika disciplín. V poslední době ve spolupráci s historiky umění sleduje fenomény procházející napříč médii (knihy *Nespatříte hada*, 2017, *Cirkus pictus – zázračná krása a ubohá existence*, 2017). Působí v odděleních teorie Ústavu pro českou literaturu a Ústavu dějin umění AV ČR. Na Filozofické fakultě Masarykovy univerzity se podílí na rozvíjení oboru Literatura a mezikulturní komunikace, vede tu mj. kurzy věnované intermedialním studiím či vizuální kultuře. E-mail: fedrova@ucl.cas.cz

Tomáš Chudý (1976) vystudoval Právnickou fakultu Univerzity Karlovy v Praze a po studiu oboru filosofie získal doktorát filosofie na Filozofické fakultě téže univerzity v oboru religionistiky. Působí jednak jako právník v České národní bance a je členem výboru pro ochranu spotřebitele EIOPA; právo také příležitostně vyučuje (Cambridge Business School, European School of Business and Management). V letech 2016–2018 byl rovněž pracovníkem Oddělení teorie Ústavu pro českou literaturu AV ČR. V oblasti mediální reflexe se zaměřuje na mediální teorii a filosofii médií a techniky, které sleduje na pozadí filozofické tradice. Předmětem jeho zájmu je také skloubení technických a humanitních paradigmat prostřednictvím práce se znaky. Další zájmovou oblastí je prolínání sociálních a ekonomických aspektů technicky podmíněné komunikace (ekonomie diskurzu, systémová teorie, rekurzivní mechanismy). Překládá díla mediální, sociální a kulturní teorie (Friedrich Kittler, Niklas Luhmann, Ulrich Beck, Charles Taylor). Publikoval stati v odborných časopisech a sbornících, reflektující prolínání náhledů na média a komunikaci v různých disciplínách. E-mail: tomchud@seznam.cz

Alice Jedličková (1963) absolvovala na Filozofické fakultě Univerzity Karlovy studium bohemistiky a germanistiky. Výzkum vyprávění, jemuž se věnuje dlouhodobě, zahájila svou disertací *Ke komu mluví vyprávěče?* (1993). Zabývá se jednak vývojem teorie vyprávění, jednak jeho historickou poetikou, mj. zobrazením a funkcemi prostoru (monografie *Zkušenost prostoru. Vyprávění a vizuální paralely*, 2010); aktuálně vede týmový projekt věnovaný proměnám narativních způsobů v české próze 19. století. Průběžně se věnuje interpretaci novější prózy (spoluautorka četných kolektivních svazků, mj. *V souřadnicích mnohosti*, 2014) a teorii literatury v nejširším smyslu (editorka rozšířeného vydání *Průvodce po světové literární teorii*, 2012). Některá poetologická témata sleduje také intermedialně, jak dokládá monografie *Viditelné popisy. Vizualita, sugestivita a intermedialita literární deskripce* (2016), vytvořená společně s kolegyní Stanislavou Fedrovou, s níž Jedličková spolupracuje v Oddělení teorie Ústavu pro českou literaturu AV ČR. Řadu let vyučovala na Pedagogické fakultě Univerzity Karlovy. Na Filozofické fakultě Masarykovy univerzity, kde byla v roce 2014 jmenována docentkou pro obor česká literatura, se podílí na rozvíjení oboru Literatura a mezikulturní komunikace, v němž zavedla semináře intermedialních studií spolu se základy jejich teoretizace. E-mail: jedlickova@ucl.cas.cz

Richard Müller (1977) vystudoval anglistiku a bohemistiku na Filozofické fakultě Univerzity Karlovy, kde rovněž absolvoval doktorské studium. Vyučoval českou literaturu na katedře slavistiky na Brown University (2011), od září 2019 do března 2020 působil badatelsky na New York University. Od roku 2012 je členem Oddělení teorie Ústavu pro českou literaturu AV ČR; vyučuje na New York University in Prague a Vysoké škole kreativní komunikace, kde se zasazuje o mediálněvědnou profilaci základních oborových seminářů. Zabývá se teorií literatury (mj. otázkami jejich vývojových souvislostí a systematického popisu), kulturněkritickými přístupy k literatuře, medialitou literatury v kontextech moderní české literatury, teorií mediality a konceptuálními vztahy mezi literární a mediální vědou a také dílem Franze Kafky. Publikoval *Slovník novější literární teorie. Glosář pojmů* (2012, s Pavlem Šidákem), autorsky se podílel též na dalších základních oborových literárněteoretických kompendiích (*Slovník literárněvědného strukturalismu*, 2018, *Za (de)konstruktivismem. Kritické koncepty (post)poststrukturální literární a kulturní teorie*, 2017), je koeditorem knihy *Texty v oběhu. Antologie z kulturně materialistického myšlení o literatuře* (2014, s Josefem Šebkem). Od roku 2015 je členem redakce oborového časopisu *Česká literatura*. E-mail: muller@ucl.cas.cz

Miroslav Petříček (1951) z kádrových důvodů nemohl v 70. letech studovat na vysoké škole; žák Jana Patočky; v roce 1998 obhájil disertační práci z oboru filosofie na Filozofické fakultě Univerzity Karlovy, kde byl o pět let později habilitován; v roce 2007 jmenován profesorem na Akademii múzických umění v Praze. Zaměřuje se na filosofii umění, přesahy mezi filosofií, filmem, literaturou a uměním, současnou (postmoderní) francouzskou filosofií a mediální filosofií. Přeložil z francouzštiny a němčiny do češtiny desítky stěžejních filosofických a teoretických děl. Od roku 1992 působí v Ústavu filosofie a religionistiky FF UK; je mj. členem Vědecké rady Univerzity Karlovy a Umělecké rady Akademie múzických umění. Publikoval např. monografie *Úvod do (současné) filosofie* (1992), *Myšlení obrazem. Průvodce současným filosofickým myšlením pro středně nepokročilé* (2009), k jeho posledním textům patří *Filosofie en noir* (2018) a *Co je nového ve filozofii* (2018). E-mail: miroslav.petricek@ff.cuni.cz

Martin Ritter (1977) vystudoval obor filosofie na Filozofické fakultě Univerzity Karlovy, kde v roce 2007 obhájil disertační práci o Benjaminově filosofii, jež později vyšla pod názvem *Filosofie jazyka Waltera Benjamina* (2009). V letech 2007–2018 působil na FF UK jako odborný asistent, v současnosti vyučuje na Fakultě humanitních studií UK. Od roku 2010 je zaměstnancem Filozofického ústavu AV ČR. Soustředí se na fenomenologii (zejména myšlení Jana Patočky), kritickou teorii a německou mediální filosofii. Do češtiny přeložil řadu filozofických děl (Adorno, Bhabha, Rorty, Žižek ad.), připravil též třísvazkový *Výbor z díla Waltera Benjamina* (2009, 2011, 2016). Publikoval desítky odborných studií, k jeho posledním knižním publikacím patří *Poznáním osvobodovat budoucí. Benjamínova teorie pravdy* (2018) a *Into the World: The Movement of Patočka's Phenomenology* (2019). E-mail: ritter@flu.cas.cz

Josef Šebek (1980) je absolventem bohemistiky a estetiky na Filozofické fakultě Univerzity Karlovy, kde v roce 2016 obhájil disertační práci. Od roku 2017 působí na Ústavu české literatury a komparatistiky téže fakulty, od roku 2019 jako odborný asistent. V letech 2016–2018 byl rovněž pracovníkem Oddělení teorie Ústavu pro českou literaturu AV ČR. Zabývá se literární teorií, zejména sociálně kontextovými přístupy k literatuře (Williams, Bourdieu, Jameson ad.), teorií postmodernismu, teorií mediality a moderní a postmoderní literaturou a kulturou. Je mj. autorem knihy *Literatura a sociálně. Bourdieu, Williams a jejich pokračovatelé* (2019) a koeditorem knihy *Texty v oběhu. Antologie z kulturně materialistického myšlení o literatuře* (s Richardem Müllerem, 2014), přispěl do několika literárněteoretických kompendií, studie publikoval v oborových časopisech. Je členem redakce časopisu *Estetika: The European Journal of Aesthetics* a výkonným redaktorem časopisu *Slovo a smysl*. Věnuje se též překládání odborné literatury z oblasti literární a kulturní teorie. E-mail: josef.sebek@ff.cuni.cz

Pavel Šidák (1977) vystudoval bohemistiku na Filozofické fakultě Univerzity Karlovy, kde také v roce 2008 obhájil doktorský titul. Českou literaturu a literární teorii vyučoval na Universität Konstanz a na Literární akademii Josefa Škvoreckého; pedagogicky působí na Vysoké škole kreativní komunikace v Praze. Od roku 2015 je členem Oddělení lexikografie Ústavu pro českou literaturu AV ČR. Zabývá se literární genologií, jejími základními pojmy a konceptem žánrové krajiny, a vztahem literatury a folkloru. Vydal *Slovník novější literární teorie. Glosář pojmů* (2012, s Richardem Müllerem), *Úvod do studia genologie* (2013) a *Mokře chodí v suše. Vodník v české literatuře* (2018), autorsky se podílel na dalších oborových kompendiích (*Za (de)konstruktivismem. Kritické koncepty (post)poststrukturální literární a kulturní teorie*, 2017, *Český literární samizdat 1949–1989*, 2018, *Literární kronika první republiky*, 2018). Je výkonným redaktorem oborového časopisu *Svět literatury*. E-mail: sidak@ucl.cas.cz

Josef Vojvodík (1964) vystudoval komparatistiku, dějiny umění a slavistiku na Ludwig-Maximilians-Universität v Mnichově, kde v roce 1997 obhájil disertační práci (česká verze *Od estetismu k eschatonu: Modely světa a existence v lyrickém díle Otokara Březiny. Rekonstrukce symbolických paradigmat*, 2004). Od roku 2003 působí na Filozofické fakultě Univerzity Karlovy, kde byl v roce 2005 jmenován docentem (habilitační práce *Imagines corporis. Tělo v české moderně a avantgardě*, 2006) a v roce 2009 profesorem pro obor teorie literatury. V roce 2008 vydal knihu *Povrch, skrytost, ambivalence. Manýrismus, baroko a (česká) avantgarda*. Zabývá se intermediálně a interdisciplinárně zaměřeným výzkumem moderní literatury a výtvarného umění zejména 20. století (symbolistická a posymbolistická moderna, avantgardní hnutí dvacátých a třicátých let

20. století s „transepochálními“ přesahy ke kulturním epochám a systémům jako manýrismus a baroko). Posledními monografickými publikacemi jsou knihy *Patos v českém umění, poezii a umělecko-estetickém myšlení čtyřicátých let 20. století* (2014) a – spolu s Janem Wiendlem – *Jan Zahradníček. Poezie a skutečnost existence* (2018). E-mail: josef.vojvodik@ff.cuni.cz