



ZA OBRYSY MÉDIA

Richard Müller, Tomáš Chudý a kolektiv

Literatura a medialita

Za obrysy média

Literatura a medialita

Richard Müller, Tomáš Chudý a kol.

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.

Kniha vznikla v rámci grantového projektu GA ČR č. 16-11101S Literární komunikace ve světle „média“ 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>).

Vydává

Ústav pro českou literaturu AV ČR, v. v. i.,
Na Florenci 1420/3, 110 00 Praha 1
a Univerzita Karlova, Nakladatelství Karolinum
Ovocný trh 560/5, 116 36 Praha 1

Praha 2020

Redakce Josef Šebek
Grafická úprava Jaroslav Vlček
Sazba DTP Nakladatelství Karolinum
Vydání první

© 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.)



Univerzita Karlova
Nakladatelství Karolinum

www.karolinum.cz
ebooks@karolinum.cz

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 Benjamina / 121

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

3. Technika jako antro-po-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 vnímateli / 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 spletence: signál-data-informace-znak-sdělení (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

Information is a difference
which makes a difference.

Gregory Bateson, Steps to an Ecology of Mind

Aus dem Telephon nichts und nichts
zu hören bekam, als einen traurigen,
mächtigen, wortlosen Gesang und
das Rauschen des Meeres. Ich begriff wohl,
daß es für Menschenstimmen nicht möglich
war, sich durch diese Töne zu drängen,
aber ich ließ nicht ab und ging nicht weg.

Franz Kafka, Briefe an Felice

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 oproti „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 intermedialních 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 opřít?

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 *kapitola 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 čini 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 východí 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“, sebereferenční 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 „rozptýleně“ (budova organizuje prostor aktivity člověka) či „nulově“ (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 (střih 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 ukázala 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, vždy přítomný 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 nevyhnutelně 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 neznámějším 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 diferenciaci 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 difference 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 conceptualizace 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 aparátém. 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 četné tematické i metodologické spojitosti mezi kapitolami upozorňujeme 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 „médií“ 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 těžké 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 fotografií 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 Barborčky, 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 Schüttpepel. 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 rámeček 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 „rozpuštit“ 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 převracují 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 specifická 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 rozmluvám

přispěli však také externí spolupracovníci a spoluautoři z Filozofické fakulty Univerzity Karlovy v Praze Josef Vojvodík a Miroslav Petříček a Martin Ritter z Filozofického ústavu AV ČR. Při vytváření jednotlivých kapitol byly výkladové spojitosti dále zpřesňovány, každá kapitola prošla též podrobnou oponenturou vždy alespoň několika členů vědeckého týmu. Hlavními autory textu jsou Richard Müller (který se ujal také editorského úkolu) a Tomáš Chudý. Pečlivé redakční ošetření a ujednocení celého rukopisu je zásluhou Josefa Šebka.

Cizojazyčná ženská příjmení v textu uvádíme v nepřechýlené formě.

Tato kniha vznikala jako autorský projekt, nespátřila by však pochopitelně světo světa bez diskusí s kolegy a odborných posudků a oponentur ani bez opory v institucionálním i partnerském zázemí.

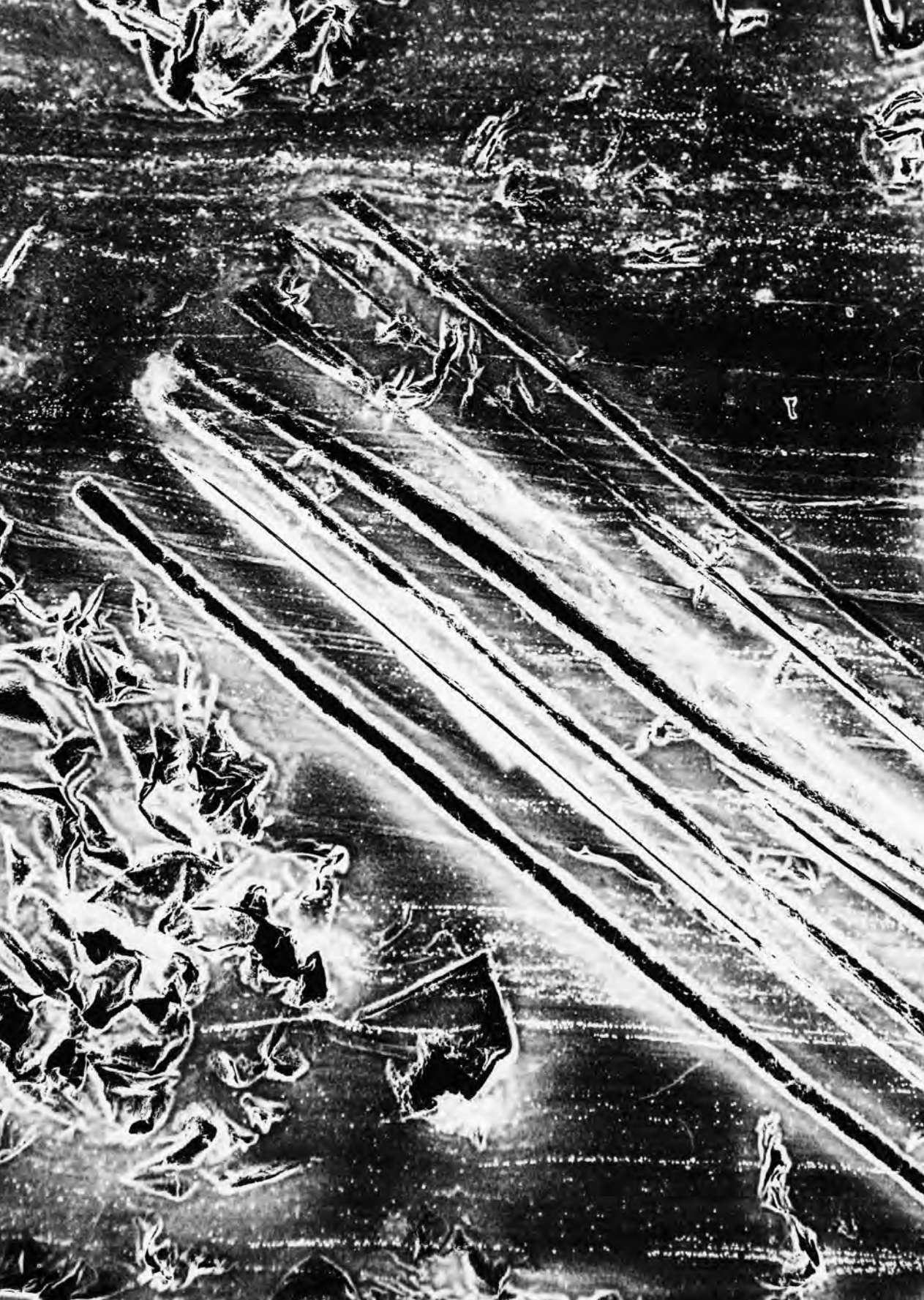
Vřelé poděkování patří Johnu Guillorymu za jeho podnětnou práci, průběžný zájem o náš projekt a v poslední fázi též přátelské rozmluvy potvrzující nastavený směr; Irině O. Rajewsky a Larsi Elleströmovi za inspiraci a dílčí konzultace a Larsovi též za přednesení úvodní přednášky cyklu Literárněvědného fóra Literatura, (nová) média, medialita. Jsme vděční Martinu Kaplickému za podrobné pročtení rukopisu druhé kapitoly a cenné podněty k úpravám. Děkujeme Karlu Pioreckému za spolupráci na vytvoření koncepce a spoluorganizování cyklu přednášek Literárněvědného fóra Literatura, (nová) média, medialita, který probíhal v rámci Ústavu pro českou literaturu AV ČR od října roku 2017 do května roku 2018. Poděkování si zaslouží Kateřina Krtilová a Kateřina Svatoňová za konzultace a účastenství v debatách, které nám pomohly upřesnit si naši koncepci, a za sdílení materiálů ze svého archivu. Michalu Jarešovi vděčíme za zapůjčení spisů z jeho knihovny. Oběma odborným lektorům, Tomáši Dvořákovi a Bogumiře Suwaře, děkujeme za kladné posouzení textu.

Projekt by se nemohl realizovat bez podpory Grantové agentury ČR (Literární komunikace ve světle „média“, GA ČR č. 16-11101S) a také bez Ústavu pro českou literaturu Akademie věd ČR, v. v. i., v jehož zázemí jsme na něm mohli pracovat. Díky této základně se někteří z nás mohli také zapojit do projektu mezinárodní mobility (Hranice literární vědy: literární komunikace a kulturní transfer, MŠMT, CZ.0 2.2.69/0.0/0.0/16_027/0008488), který pro nás znamenal cennou možnost diskusí a konfrontací naší práce s kolegy na Freie Universität Berlin a New York University. Lise Gitelman patří poděkování za ochotu zprostředkovávat kontakty v mediálněvědných kruzích na New York University a Josephu Lemelinovi za vedení studijní skupiny Deep Learning zajímající se o současný vývoj v oblasti umělé inteligence a potenciál její reflexe humanitními vědami. Konečně Nakladatelství Karolinum jsme zavázáni za podporu projektu a realizaci knižního vydání, jmenovitě pak Martinu Janečkovi za strážlivé nakladatelské řízení věci.

Oba hlavní autoři vděčí svým rodinám – Elišce, Beátce a Benjamínovi, Paie, Filipkovi, Aničce a Madlence – za trvalý podporu a porozumění.

Richard Müller
New York a Praha, listopad 2019–leden 2020









„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 činitele. Přesnější 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 dovolují 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 (*Verbreitungsmedien*), 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 diferenci 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 určovanými 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, oddíl 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 vyzdvihneme 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 vázácích 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 ἐτέροις (v různých), případně v 1448a ἐν οἴς (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.

(chóra). Jde o „něco mezi“, co zatím nemá jméno a je vyjádřeno nereifikovaně, pouhou předložkovou vazbou.

Posuňme se dále, nyní již k samotnému médiu. Původní latinské užití slova *medium* zahrnuje význam „abstraktní veřejnost“⁷ („rem in medium vocare“, zveřejnit věc, „cogitationes evocat in medium“, vyslovit myšlenky veřejně, „pellitur e medio sapientia“, z veřejného prostoru se vytrácí moudrost), „společný, společně“ („in medium consulere, consultare“, „laudem conferentes potium in medium quam ex communi ad se trahentes“, „in medium mors omnis abit“),⁸ a rovněž „neutrální, ponechané nerozhodnuté“. Z tohoto posledního významu prosvítá již také jistý aspekt indiference vůči obsahu, která bývá kritizována těmi, kdo chápou obsahy jako předurčené médiem (typicky McLuhan).

Na okraj lze podotknout, že také komunikace (z lat. *communicō*) nabývá již v klasičtém římském období běžného významu sdílení myšlenek,⁹ informací a plánů,¹⁰ dokonce „konzultovat a rozmlouvat s obecnstvem“,¹¹ „spojovat různé části“ (přežívající dnes ve výrazu komunikace pro silnici), ale i „sdílet hmotné statky“.

Spojítost pojmu média s komunikací lze považovat za symbiózu, v níž se teprve naplno projevují některé aspekty mediality, např. sociální funkce médií. Bylo by však možné provizorně říci, že to, co nyní míníme pojmem „média“, jsou vždy již komunikační média (ne jiná, např. éter), a to právě díky tomu, že v nich spolumyslíme komunikaci jako sdílení (porozumění znakům, selekce obsahů, akt sdělování), ačkoli to již nevyslovujeme. To je patrné také na Guilloryho (2014/2010) zaměření na „média“ (což v angličtině znamená ta komunikační). Máme tím na mysli pouze některé specifické formy, totiž formy komunikační – řečové, později i ryze zvukové či obrazové, tedy v nejširším smyslu znakové. Proto je při definování médií snad ještě důležitější definovat to, co z pojmu komunikace (ale kterého? – antického, nebo moderního, anebo obou?) přetrvává a latentně zůstává v pojmu „média“.

Některé náznaky lze hledat ve středověké latině. Je kupříkladu doložen význam prostředníka smyslových vjemů, který je zmíněn v těsné blízkosti s instrumenty (v latinském překladu Avicenny: „dixerunt [...] quod possibile est ut anima [...] sentiat sine mediis et sine instrumentis [...] sed media sunt, aer e. g. visus“;¹² v tomto

7 *Oxford Latin Dictionary* (1968), heslo „medium“. Z *Oxford Latin Dictionary* jsou převzaty také následující referenční výskyty.

8 Anglické překlady tohoto Lúkianova verše si musí poradit opisem: „individual death is converted into common stock, is merged in a common account“, tedy smrt každého se ztrácí ve velkém počtu ostatních. Zde je *medium* použito jako neurčitý výraz pro masu či něco, v čem se stírají individuální rozdíly.

9 „[...] mihi autem familiare est omnes cogitationes meas tecum communicare“, Plinius mladší, *Epistulae*, kniha IV, dopis 24.

10 „[...] cum compluribus de ratione belli communicavit“, Suetonius, *De vita Caesarum*, kniha III – Tiberius, část 18.

11 „communicatio, quae est quasi cum eis ipsis, apud quos dicas, deliberatio“, Cicero, *De Oratore*, kniha III, 204.

12 *Novum Glossarium mediae latinitatis* (1961), heslo „medium“.

smyslu je hojně užíván Tomášem Akvinským v jeho komentářích k Aristotelově *De anima*; srov. Hagen 2008), ale i obecného významu prostřednictví či přímo konkrétně prostředku ve vztahu k institucím („ad Sanctam sedem nullo medio pertinens“, vztahující se ke Svatému stolci bez prostředníka) či k bohu (Ficino, „animam a deo nullo medio interiecto in lucem produisse“, duše byla při konverzi přivedena k bohu bez jakéhokoli prostředku) a dále v kontextu schopnosti vnímat paprsek bez nutnosti dalšího média.¹³ Zde vidíme, že paprsek není médiem, ale tím, co je dáno bez média, bez zprostředkování. Posouváme se tedy od prostředí ještě více k vyhraněnějšímu, instrumentálnímu pojetí média.

Lze dále shrnout, že vedle estetické varianty (prostředí, jímž prochází obraz, než je vnímán), která odhaluje materialitu média (*medium diaphanum*, tedy transparentní, které nevystupuje do popředí, ale je zde), se později (od Paracelsa dále; srov. Schröter 2014: 15) objevují také metafory, které médium chápou jako to, skrze co se objevuje mimopřírodní jev, později klasicky jako spiritistické médium v 19. století. Zároveň jiné metafory, zejména snu jako média, dávají do jisté míry zapomenout na materialitu, a tedy i smyslovou vnímatelnost média.

Médium v souvislosti s vnímatelností se udrželo prakticky až do nástupu zkladatelského věku médií (Kittler). Např. ve francouzském prostoru, kde namísto „média“ nacházíme funkčně ekvivalentní výraz prostředí („milieu“), který se etabloval již s Mersennem a Descartesem (někdy se uvádí, že teprve s Boulainvilliersem na přelomu 17. a 18. století) a má význam materiálu, jímž něco prochází (jde tedy o vzduch, vodu – srov. v té době také u Newtona [1730/1704: 195, 205 a 229], tam včetně éteru jako „ambient medium“), a se Saint-Simonem místa, na kterém se něco odehrává.¹⁴ D’Alembert v *Encyklopedii* zařazuje heslo „milieu“, ostatně stejně jako přímo uvedené „médium“, znamenající „filosoficko-mechanický termín, materiální prostor, jímž prochází tělo/těleso při svém pohybu či [...] v němž je umístěno“. V 19. století pak v přírodních vědách (botanice, zoologii) jde u „milieu“ o význam místního určení souboru podmínek, které působí na organismus. Zde – tak jako při zkoumání optických jevů – je tedy důraz kladen na aspekt prostředí jakožto rozevřeného prostoru, v němž se něco může odehrát, snad i proto, že brzy nastupuje výraz *moyen* jakožto standardní označení pro prostředek.¹⁵

13 „Atque ita vis illa dei capax medio indiget nullo ultra deum ad deum suscipiendum, sicut neque visivus radius ad radium solarem accipiendum ullo indiget medio, quia et radius a radio, et vis dei capax a deo nullo medio interposito“ (pro pojmání boha se nevyžaduje jiného prostředku než bůh sám, tak jako pro vnímání slunečního paprsku stačí paprsek viditelný), Marsilio Ficino, *Theologia platonica*, kniha X, kapitola VIII, odstavec 5 (*Novum Glossarium mediae latinitatis*, heslo „medium“).

14 Jak uvádí Littré, heslo „milieu“ (<http://www.littre.org/definition/milieu>).

15 „Et ce que ces parties ordonneroient, les deux rois le tiendroient et le confirmeroient sans nul moyen“ (králové přijmou a bezprostředně potvrdí to, co dohodnou jejich vyslanci), Jean Froissart (1336–1405), *Chroniques*, kniha I, část I, kapitola CXLIV; psáno vulgární *moyen français*, tj. střední francouzštinou.

Charles Bonnet (1720–1794) pak užívá „milieu“ pro smysly, jejichž prostřednictvím duše vnímá.¹⁶

Vedle ustálení těchto významů však v průběhu dějin došlo u slova médium také k posunům, a to zejména tam, kde jsou konotovány jen s komunikací (nikoli tedy třeba s vnímáním). Jak naznačuje již klasik mediální teorie Raymond Williams (1983/1976: 203–204), pojem média se posunul od obecného označení pro prostředek (tj. třeba i řeč, písmo) ke spíše technickému významu, kdy je prostřednická role amplifikována zvětšením rozměrů komunikace (tj. masová média).¹⁷ A to je pochopitelně druhá část vývoje, jehož počátek chceme vysledovat. Jak tento vývoj vypadal?

Pokud jde o instrumentální význam, zlom nastává mezi 15. a 16. stoletím s konstituováním techniky nejprve v optické a akustické oblasti (čočka a později nava-
zující camera obscura a také teleskop a zvukové potrubí vedoucí skrytými částmi budov). Pojem média se pak s nástupem přírodních věd konce 17. a 18. století (zavedení pojmu síly, zájem o elektřinu) rozšiřuje z původně mechanického a sahá až po významy v psychologii, byť bude někdy nahrazen jinými (tak např. elektromagnetické „pole“ v 19. století). Přesto je patrné rozšiřování jeho užití, až nakonec získává téměř univerzální použití v souvislosti s duchovními a přírodními zprostředkovacími procesy.¹⁸

Prvním velkým milníkem, jímž se v rámci svého zpracování vývoje pojmu v anglofonním prostoru dosti podrobně zabývá John Guillory (2014/2010), je Francis Bacon. Ten je podle Guilloryho významný tím, že dává do souvislosti materiální technologie obecně (vynálezy včetně papíru a kompasu) s instrumenty k předávání (organs of tradition), a tím se blíží významovému jádru pojmu médium (v jeho dnešní polyvalenci), aniž by ho – až na výjimku, která však spíše potvrzuje pravidlo¹⁹ – takto pojmenoval. Po něm to byl John Wilkins, který již doufal, že komunikační nedostatky jazyka napraví pomocí technologického řešení (ibid.: 481); ještě se k němu vrátíme. Z hlediska literatury jako zachycení psané řeči je nezbytné se obrátit k dobové reflexi vynálezu, který bude za hlavní médium označen později např. McLuhanem, tedy knihtisku. Pokud jde o věc samu, v německém prostředí svou chválu knihtisku vyjadřuje jako jeden z prvních Martin Luther (1912: 523): „typographia“ je „summum et postremum donum Dei [...]“. Knih-tisk je také eschatologicky označován za „poslední plamen před vyhasnutím světa“. Další milník pak

16 „Les objets ne frappent pas immédiatement sur l'âme; elle n'en reçoit les impressions que par des milieux interposés; les sens sont ces milieux“ (předměty se přímo duše nedotýkají; ona dostává jejich impresse pouze skrze vložené prostředí; smysly jsou tímto prostředím); Charles Bonnet, *Contemplation de la nature*, část V, kapitola V: Le Tempéramment; Littre, heslo „milieu“ (<http://www.littre.org/definition/milieu>).

17 Jinými Williamsovými slovy: od něčeho determinovaného k něčemu spíše determinujícímu (Williams 1983/1976: 203–204).

18 Čímž se také stupňuje jeho přitažlivost pro různé způsoby metaforizace (Schröter 2014: 16).

19 Baconovo užití výrazu v souvislosti s řečí: „But yet it is not of necessity that cogitations be expressed by the medium of words“, Francis Bacon, *The Advancement of Learning*, kniha II, kapitola XVI, odstavec 2 (1605).

představují zejména osvícenské úvahy o propojení knihtisku a vědeckého pokroku, tak jako ještě před Condorcetem emblematicky v *Encyklopedii*: „Knihtisk, toto umění, které je tak příznivé rozvoji věd, jež vždy nabývají na dokonalosti v té míře, v níž se znalosti násobí, byl vynalezen kolem poloviny 15. století“ (Diderot – D’Alembert 1765: 607, heslo „imprimerie“).

Historicky lze tedy s rozvojem techniky sledovat posun od obklopujícího média k médiu jako prostředku, přes můstek média jako prostředku/prostředí pro vnímání. Paralelně jsou tyto dva významy od 18. století doprovázeny významem „materiál vhodný k oběhu“.²⁰ Nejprve tedy jde o ono „v“ lokalizující určitou operaci do nějakého prostředí, které se vlivem významu „prostřední člen“, případně „prostředek“ (*by the medium of words* u Bacona) stane nástrojem. Tento vývoj pokračoval: instrumentální význam slova médium je v běžném užití dnes častější, v angličtině v zásadě synonymní s *means* (rovněž již od 17. století), ve francouzštině s *moyens* (*de communication*), v němčině s *Kommunikationsmittel*. V tomto běžném užití se instrumentální způsob objevuje odděleně od onoho „v čem“.

V hledání náznaků mediálních funkcí je však třeba jít hlouběji. Témata každé komunikační teorie, stejně jako části mediálních teorií, jsou v zásadě dvě: utajení a rychlost. A jedním z prvních, kdo o nich pojednal, je právě již zmíněný John Wilkins ve svém spise *Mercury: Or the Secret and Swift Messenger* (Merkur čili Tajný a rychlý posel, 1694/1641). V něm nastiňuje teorii komunikace, popisuje efekty písma, analyzuje vzdálenost prostorovou i časovou a také spojení utajení a rychlosti.

Rozdíl mezi Lockem a Wilkinsem tematizuje Guillory jako rozdíl mezi pojetím média jako komunikačního defektu a média jako materiální technologie. Tento rozdíl je klíčový a zůstal v jistém smyslu určující (alespoň v pozadí) podnes: „Podstatné není ani tak to, že Wilkins předjímá binární kód [na ten ostatně upozornil před ním již Bacon – pozn. T. Ch.], ale že jeho komunikace na velkou vzdálenost je možná jen díky stejné pomůcce – kódu – která jinak komunikaci *maří*. Srovnáme-li Locka a Wilkinse, vidíme, že ať komunikace selhává (Locke) nebo je záměrně mařena (Wilkins), médium se v každém případě zviditelňuje. Rozdíl mezi Lockem a Wilkinsem se však znovu projevuje na jiné teoretické rovině, neboť se uplatňuje přesně tam, kde samo médium je aktivní“ (Guillory 2014/2010: 483). Ačkoli Wilkins (1641) časově značně předchází Locka (1689), je jeho pojetí technologicky proročtější, ne-li přímo poučenější. Lockův idealismus ve znacích (slovech) vidí překážku komunikace, Wilkins naopak v kódování spatřuje nástroj, jak ji dovést na hranice jejích možností.

20 „Upon cancelling this Paper Medium all those Inconveniencies did vanish“ (se zrušením tohoto papírového média všechny nepříjemnosti zmizely), William Douglass, *Discourse on the Currencies of the British Plantations in America* (1740); „Moses [...] wrought [...] by the medium of mens affections“ (Mojžíš [...] psal [...] médiem lidských afektů), Walter Raleigh, *The History of the World*, část II, kapitola V, oddíl X (1614); „The Devil has managed several [...] secret Operations [...] by the Medium or Instrumentality of the Cloven-Foot“ (Dábel vykonal několik [...] tajných operací [...] médiem čili instrumentalitou svého kopyta), Daniel Defoe, *The Political History of the Devil, As Well Ancient as Modern: In Two Parts*, část II, kapitola VI: Of the extraordinary Appearance of the Devil, and particularly of the Cloven-Foot (1726).

A rozumí se, že uvažovat o komunikaci bez kódování u Wilkinse nelze; rovnalo by se to úplně jiné základní axiomatice komunikace.

Pozoruhodné je zejména to, že skloubení utajení a rychlosti komunikace Wilkins (poté, co prozkoumal limitované možnosti vizuálního přenosu, resp. přenosu hotových znaků) navrhuje pomocí přenosu *zvuku* (Wilkins 1694/1641: 131–146), a to proto, že se na rozdíl od vizuálního přenosu dokáže přenést „i přes zed“. Bez povšimnutí by neměla zůstat ani myšlenka, že „cokoli je schopno vhodné (*competent*) diference, vnímatelné smysly, může být dostatečným prostředkem k vyjádření cogitací. Přitom je vskutku vhodnější, pokud tyto diference jsou tak početné, jako jsou písmena abecedy, ale postačuje, když jsou jen dvojjmenné, neboť i dvě [hodnoty] dokážou, byť s větším úsilím a v delším čase, vyjádřit všechny ostatní“ (ibid.: 131–132). Sečteno a podtrženo, zvuk je schopen zdolat i bariéry, které vizuální znaky překonat nedokážou, a zároveň může přenášet abstraktní (v případě nouze i binární) kód. Wilkins k tomu dodává: „[...] a pokud by neartikulované zvuky (např. tóny) mohly být vynalezeny k vyjádření ne již slov či písmen, ale věcí a pojmů (tak jak bylo vysvětleno u pasáže o univerzálním znaku), pak by mohla existovat taková obecná řeč, kterou by mohly mluvit všechny národy, a my bychom tím byli vysvobozeni z druhého velkého prokletí, jímž je vedle zmatení písem také zmatení jazyků“ (ibid.: 145). Jinými slovy, univerzalita neartikulovaného zvuku by mohla vyřešit nejen problém různých písem i jazyků, ale také otázku vzdálenosti a překážek komunikace. Již zde je patrná snaha, která vede vynalézání technologických médií v novověku – jak usnadnit co největší šíři sdělování informací co největší skupině adresátů (Wilkins dokonce uvažuje o využití jevů, jako je magnetismus, ale ten byl v dané době ještě příliš neprozkoumaný na to, aby mohl vést k prvním analogovým médiím). Wilkinsovy tendence nicméně motivují vynálezecké úsilí, které nejprve v materiálním, a později také v pojmovém smyslu vytvoří „médiu“.

Posuňme se o krůček dále. Jezuita Athanasius Kircher, ač Wilkinsův současník, přece až o něco později poprvé odlišil měřitelné vlastnosti (tónu) od fyzikálního prostředí (vzduchu) jako „dva druhy média“, přičemž u druhého lze hovořit již o výlučně technické intenci, která zahrnuje snahu vyrobit, přenášet a manipulovat zvuk (např. zesílením pomocí echa).²¹ Význam optického a akustického zkoumání lze pak shrnout tak, že „[...] optická a akustická média a s nimi se prosazující analytické modely vnímání vážou pozornost na jedné straně více na zřetelné technické rozdělení procesu vnímání, původně popisovaného jako přirozeně analogový, a na druhé straně na zlepšení zprostředkovací schopnosti“ (Schröter 2014: 16). Od té doby se

21 „Duplex hoc loco medium considerandum est, Physicum & Mathematicum. Physicum medium est spatium illud aereum, per quod vox propagatur, diversaeque qualitatis & constitutionis est. Mathematicum medium est magnitudo, vel parvitas intervalli propagatae vocis durationem metientis, de utroque breviter hac praelusione tractabimus a medio Mathematico initium facturi“ (Kircher 1673: 12). K tomu srov. Hoffmann 2002: 66n. Kromě toho náleží Kircherovi – vedle Wilkinse – zřejmě také výsadní postavení ve vystopování jednoho z předních dějišť mediálního boje, totiž utajování zpráv, srov. Kircher 1673: 99.

mnohem významnějšími stávají také klamně efekty média, protože detailněji vystupuje do popředí odpor daný materiální povahou technického média (ibid.). Zároveň silněji vyvstává prvek instrumentality jiné než té, kterou představuje papír či slova na něm vytištěná.

Zcela specifickou větev předzvěstí technického vývoje médií pak představují prorocké výtvořky umění (zejména literatury, ale také smíšených druhů, jako např. opera), které ohlašují jednotlivé vynálezy sice většinou v poněkud halucinatorním modu, zato však jako jedny z prvních, zřejmě díky licenci, jíž se těší. Příkladným sběratelem takových motivů je Kittler (jeho kniha *Gramofon. Film. Typewriter* je protkána ukázkami povídek a básní, kde zaznívají první a někdy ještě předčasné reflexe na jednotlivé vynálezy 19. a 20. století). Přidejme k nim například operu *Der Telegraph oder die Fernschreibmaschine* (Telegraf neboli dálkopisný stroj), kterou napsal a 3. 1. 1796 v premiéře uvedl Joseph Chudy (Zielinski 2006: 183n). Nezachovalo se z ní sice ani libreto, ani hudba, ale přesto jde o důležité svědectví: na konci 18. století, tedy právě v době, kdy Condorcet ve svém *Esquisse d'un tableau historique des progrès de l'esprit humain* (Nástin historického obrazu pokroků lidského ducha) vyzdvihuje roli knihtisku při komunikaci ke vzdáleným (*dispersées*, tj. rozptýleným) národům (Condorcet 1968/1795: 102–103), se lidé v různých evropských zemích horečně zabývali vynalézáním nových způsobů rychlého přenosu zpráv na velké vzdálenosti, tedy jinak než rozvozem tiskovin (Zielinski 2006: 181n). Jako by teoretická reflexe (Condorcet) poněkud zaostávala za vynálezckými počiny, a přece jimi byla těhotná. Zároveň je nepřímě vidět, že teoretická reflexe médií je závislá na potenciálu proměny sdělovaných obsahů (vliv nových médií na to, kolik, čeho, jak rychle a jak velkému počtu lze říci), a ten byl zase závislý na technickém pokroku – dokud vynálezci od Bacona po Clauda Chappeho vymýšleli jen kód, který se přenášel po technické stránce stále pouze lampami, semafony či zvukem zvonů (výstřelů, bubnů), nemohlo být valné řeči o proměně komunikace pomocí médií v McLuhanovském smyslu, a tedy ani o médiích obecně. Snad lze říci, že změna se pomalu, ale jistě začala odehrávat v letech 1837 a 1838, kdy Samuel Morse vynalezl elektrický telegraf.

Podrobnější dějiny vynálezů a jejich reflexe by mohly být bezbřehé.²² Na tomto místě je proto opustíme, abychom se mohli vrátit k prvnímu přítoku, přispívajícímu ke konceptu média tak, jak jej dnes známe, a završit mapování explicitních posunů významu slova „médiu“.

22 Rozdíl mezi technickými a mediálními dějinami (Leschke 2003: 56–57) ukazuje, že nový technický prostředek (komunikace, ukládání, záznamu) se stává médiem teprve tehdy, když je jako takový tematizován, tedy když se vyskytují úvahy o tomto jeho využití. U některých technických prostředků je to dříve, u některých později. Leschke (ibid.: 64–65) na příkladu přechodu od počítače jako univerzálního stroje k počítači jako univerzálnímu médiu ukazuje, že technický vynález se médiem teprve stává, a to často tehdy, kdy se začne diferencovat vrstva jeho sestavitelů a vrstva jeho uživatelů, případně osob, které jej ovládají. Médiu jako téma znamená vždy již určitou sociologickou analýzu těch, jimž je určeno. Tomu odpovídá také odklon reflexe od technických podmínek spíše k zájmu o „uživatelské“ vlastnosti média (ibid.: 66).

Zcela nový rozměr dostal tento pojem s rozvojem techniky, tedy s vynálezeckými úspěchy, které byly zaznamenány od přelomu 18. a 19. století. V tomto kontextu pochází první moderní (anglické) užití výrazu „médiu“ ve smyslu komunikačních (mas)medií z období kolem roku 1850, ale hojnější je až ve dvacátých letech 20. století.²³ Pokud je správné zaměřit se primárně na to, co médium dělá, tzn. na sloveso, které vyjadřuje očekávání jeho funkce (a zde musíme zopakovat provizorní výčet: ukládat, zaznamenávat, distribuovat, šířit, vyměňovat si, komunikovat, případně manipulovat s obsahem), není bez zajímavosti, že např. *Oxford English Dictionary* rozlišuje mezi mnohými významy užití slova „medium“ obecný význam *instrumentu či kanálu*, v jehož rámci vedle sebe figurují významy média směny či cirkulace,²⁴ materiálu užívaného při uměleckém projevu (barvy, hlína, papír), kanálu (masové) komunikace a fyzického materiálu záznamu (páska, disk, papír) v jedné společné subkategorii, zatímco další zahrnuje *intervenující či obklopující substance*, skrze něž působí síla, jsou předávány počítky (vzduch, voda, éter), v nichž organismus žije (i ve významu „prostředí“, včetně prostředí sociálního od roku 1865)²⁵ až po opětovné odkazy k výtvarné tvorbě (olej, voda atd., jako média, *s nimiž se barva mísí*). Proto čerpáme-li z obou těchto subkategorií (nazvěme je „instrumentální“ a „environmentální“), můžeme v jediné oblasti malířství identifikovat médium v obou rolích: jako prostředek exprese i jako její „ředitel“, jako nástroj k tvorbě forem i jako obklopující pozadí, z něhož formy vznikají.

Shrneme-li, lze říci, že ve všech výše zmíněných případech je patrný posun od základního významu „střed“ a s ním související prostředí (vždyť střed je právě v prostředí, tedy uprostřed), k pojetí, kdy médium nabývá instrumentálního významu. Oba se mohou v některých případech spojit: to, co je uprostřed a skrze něž či jehož prostřednictvím je něco vnímáno, ale zároveň také podržuje význam toho, „co tento střed obklopuje“, tedy celkový prostor, v němž se něco nachází, „prostředí“. Nejprve jde o znakové prostředí či „medium of words“ (Bacon), které lze číst také jako prostředí slov, později u McLuhana, Luhmanna či Mitchella jako habitat,²⁶ v němž se utvářejí znakové formy. Nemusí se tedy jednat o *opozici* instrumentální versus lokální (ve smyslu gramatických pádů, viz níže, mimochodem obojí bylo již v určitých vazbách přítomné v řeckém dativu), ale o obojí v jednom. Jak píše Guillory, ve dvacátých letech 20. století sice „období latentní přítomnosti pojmu média střídá éra jeho všudypřítomnosti“ (Guillory 2014/2010: 496), ale to nic nemění na tom, že obě složky, které tu byly již v zárodcích, se v různém poměru objevují i nadále.

23 „Mass media represents the most economical way of getting the story over the new and wider market in the least time“, G. Snow, in Noble T. Praigg, *Advertising and Selling* (1923), s. 240 (*Oxford English Dictionary* online).

24 „Money is become the Medium of all Commerce“ (1695), dále „medium of Exchange“ (1714).

25 „You cannot thus abstract any man from the social medium by which he is surrounded“ (nelze si takto od jakéhokoli člověka odmyslet sociální prostředí, jímž je obklopen).

26 Podobně Winkler (2008: 213): médium jako biotop pro semiózu.

Funkční pojetí média ve světle konceptuální (pre-)historie

Po tomto historickém přehledu se vraťme ke slovesně-funkčnímu pojetí média. Slovesný pohled na média umožňuje vidět jejich dynamiku, která vykazuje určité rysy, jež bylo možné zaznamenat už při historicko-etymologické diskurzivní analýze: nejprve slouží zprostředkování (vnímání, komunikace), ale nikoli ještě šíření (nejsou tedy *Verbreitungsmedien*), a to pro malou skupinu komunikantů (úředníci v prvních palácových státech používají písmo v rámci omezeného okruhu aktivit, Charles Cros vynalezl fonograf kvůli hluchoněmým), resp. jsou vynalezeny za omezeným účelem. Teprve postupně se z nich stává centrum (tedy střed – médium) komunikace, její těžiště, tj. stávají se masovými, rozšířenými. To je další rys onoho vývoje – z významu, který sice „médium“ postupně obsadilo, ale který zřejmě není původní (tedy prostředí, to, z čeho teprve povstává forma jako to, co je středem zájmu a pozornosti) se význam posouvá směrem „do středu“, stávají se středem pozornosti (i teorie, viz McLuhana a obrácení pozornosti k médiu, s čímž koresponduje založení mediálních studií jako oboru upírajícího zrak a pozornost právě k tomu, co má pozornosti zůstat skryto jako nevýznamné).

Tyto zákonitosti posunů v životě médií ovšem neznamenají, že starší významy vypadávají z paměti – naopak přetrvávají i nadále (např. možnost prostého záznamu trvá i poté, co se rozšíří možnost jeho manipulace). Vysvítá tedy extrémní polymorfnost, mnohoznačnost média, dokonce až po koexistenci výslovných opaků: médium jako prostředí, tedy to, co ustupuje do pozadí, médium jako střed, tedy to, co vystupuje do popředí, zároveň také polarita médium jako to neutrální ke sdělení – stejně jako „posel“, který nedbá a je lhostejný (což ovšem neplatí, chceme-li to generalizovat) – a médium jako to, co sdělení vtěluje (Régis Debray), tedy je zprostředkovatelem, mimo nějž sdělení neexistuje, a co tedy určujícím způsobem diktuje, jaké sdělení vůbec může být. Koexistence obou polarit (to k obsahu neutrální i to obsah bytostně určující, mlha prostředí i tvrdé kontury rámce pro sdělení) a zóny mezi nimi, pro pojem média typická, znamená téměř jeho výjimečnost mezi ostatními pojmy a fenomény – takto polymorfních pojmů se najde jen nemnoho.

Ve skrytých dějinách pojmu média, odehrávajících se mezi implicitními náznaky tohoto konceptu u Bacona a Condorceta, lze náhradu za jeho absenci najít nejspíše u hledačů univerzálního jazyka (jak je popisuje Umberto Eco), tedy znakového systému (a zde se ukazuje nezbytnost sémiologie pro studium prehistorie médií). Toto hledání je pozoruhodně často spojeno se snahou zkonstruovat stroj, který tyto znaky dokáže používat, tedy kódovat. Např. Kittler se svým technologickým důrazem „strojovost“ nepřiznaně považuje za neklamnou známku toho, že jsme svědky vývoje média (proto také Turingův stroj, který vlastně ani nemá primárně sloužit komunikaci, hraje v jeho teorii médií takovou roli). Hledání charakteristiky universalis je jako se svým stínem spojeno s hledáním stroje, který by dokázal na vynalezené znakové bázi pracovat, tedy zacházet právě s onou techničností a materialitou, která je pro média charakteristická v současnosti. V prehistorii médií tak nejspíše můžeme hledat faktické zrcadlení materiality nosičů znaků právě u těch, kteří se

snaží vynalézt dosud neexistující znakový systém a navrhnout jeho zavedení do praxe. Toť první dobrý důkaz o tom, že myšlení média (byť třeba ne explicitní) je spojeno s teoretizováním o znakovém systému.

Podrobněji se jednotlivé funkce ukážou v dalším výkladu, kdy navážeme představením konceptu mediální evoluce a rovněž technického pojetí média. Dříve než to učiníme, uvedme ukázkou vzatou z historického kontextu, v němž se sbíhá etymologická úvaha (začátky užívání výrazu „média“) s úvahou o mediálních funkcích, a to v první polovině 20. století, kdy se zejména v USA začíná dostávat do popředí téma sociální komunikace. Sociální dopady moderní komunikace analyzoval jako jeden z prvních Charles Cooley ve své práci *Social Organization, a Study of the Larger Mind* (Sociální organizace neboli Studie o širší myslí, 1909), a to – což není bez zajímavosti – v kapitolách „Modern Communication“ (Moderní komunikace) a „Democracy and Distinction“ (Demokracie a distinkce). Říká přitom, že „nadšení pro šíření (*diffusion*), které pramení z komunikace a sympatie, má v sobě mnohé, co není příznivé jemnějším druhům produkce“ (Cooley 1909: 173).²⁷ Cooley je mistrem implicitních významů, které hrají roli složek pojmu média tak, jak se jím zde zabýváme, a proto si je představme.

Cooley píše: „Pokud bychom měli analyzovat mechanismus styku (*intercourse*), snad by se daly rozlišit čtyři faktory, které hlavní měrou přispívají k jeho efektivitě, totiž:

- výrazovost (*expressiveness*) neboli rozpětí idejí a pocitů, které dokáže kvalifikovaně nést (*is competent to carry*),
- trvalost záznamu (*permanence of record*) neboli překonávání času,
- rychlost (*swiftness*) neboli překonávání prostoru,
- rozšíření (*diffusion*) neboli přístup ke všem třídám lidí“ (ibid.: 79).

Tuto Cooleyho bodovou charakteristiku lze srovnat s téměř o sto let pozdější – Faßlerovou:

- média vznikají při činnosti kognitivního a označovacího rozlišování (*Unterscheidungsleistungen*), jsou to odtělesněné vnější reprezentace smyslových, neurofyzilogických a kognitivních rozlišovacích výkonů,²⁸
- média vznikají v oddělování od těla, což ale zahrnuje jejich sblížování s ním prostřednictvím kybernetických implantátů, skrze *wearable technology*,²⁹

27 Tím se míní zmasovění podobné tomu, o kterém bude psát později Benjamin, ale také nedostatek „distinkce“, způsobený produkcí, která vyvolává „rozptýlenou radost (*diffuse joy*)“: „ours, then, is the age of diffusion“ (Cooley 1909: 173).

28 Typicky Friedrich Kittler.

29 Typicky Marshall McLuhan a opět Friedrich Kittler. Odtělesněné zde tak jako výše znamená vyvážané z (fenomenologického) primátu lidského těla, což naopak nebrání jejich charakterizaci jako umělých orgánů, které začleňují lidské tělo do své kybernetické smyčky.

- média umožňují informační status nezávislý na člověku, tedy sociální či kulturní tok informací,³⁰
- média usnadňují nárůst komplexity v sebeorganizaci forem lidského soužití,³¹
- média napomáhají rozšíření oblasti uměl(eck)ého (*künstlichen*), neživého (*unbelebten*), fikčního (*fiktionalen*) způsobu života (*Lebensbezuges*)³² (Faßler 2008: 124–125).

Jak je patrné, Faßlerovy body vycházejí z pokročilé reflexe teoretiků médií, zatímco Cooleyho úvaha, jež nepoužívá ani samotný pojem média, je vedena pojmem komunikačních praktik. Cooleyho kontexty však nenechávají čtenáře na pochybách, že dějiny pojmu média se v tomto bodě (a od tohoto bodu dále) profilují v překryvu s pojmem komunikace se všemi jeho sociálními aspekty (oproti dřívějšímu vnímání s jeho epistemologickými aspekty). Pozornost se nejprve upírá na fakt komunikace a až poté, kdy se naskytlo více komunikačních prostředků, se jeden z dominantních významů „média“ přenáší na toto pole, ovšem na pole, které je již zoráno (kromě jiných) právě nastíněnými Cooleyho charakteristikami. Nicméně už první posun pozornosti ke komunikaci je zásadní, vždyť komunikační proces spočíval v základě médií vždy.

2. Aspekty mediální evoluce

Dostáváme se tedy od konceptuálních dějin k dějinám médií jako takových, aniž by za ně byla zprvu označována. I zde se ale setkáváme s oněmi základními funkcemi, byť se k nim přibližujeme oklikou. Tak kupříkladu původ médií nemusí být dán tak často jen ve vojenství (Kittler) coby vypjaté snaze o zdokonalení technických prostředků za účelem zdolání protivníka, ale také v ekonomii (záznam obchodů, případně daní, je první motivací k použití písma, oběh dat po telegrafu slouží obchodním účelům – Hörisch 2001: 322), případně médiu dává jméno až jeho přenesení z vojenského kontextu (*Funk*) do kontextu civilního (*Rundfunk*), protože teprve tehdy se etabluje jeho všeobecně rozšiřovací funkce.³³ Někdy se v jednom médiu sbíhají dokonce dva (a snad i tři) prameny – počítač pocházející od Turinga (válkou vynucené dekódování Enigmy) i von Neumanna (komerční výzkum v USA). Z technických novinek se stávají média až poté, co jsou k dispozici obchodní modely jejich šíření, začnou být institucionalizována a je jim přisuzována určitá nezanedbatelná pozitivní společenská funkce (srov. Faulstich 2006). Tato pestrost pramenů se ješ-

30 Typicky Jurij Lotman nebo Hartmut Winkler.

31 Typicky Niklas Luhmann.

32 Typicky Hartmut Winkler, Lev Manovich a další, včetně literárních teoretiků a mezi nimi zejména badatelů v oblasti intermediality.

33 Tento přechod ostatně přesně ilustroval sám Kittler [2017/1986: zvl. 136–159]: od původní výhradně armádní techniky přes její „zneužití“ až po „redukování vakua vůdcovství na nulu“.

tě násobí rozmanitostí dalšího užití média. Média tak mohou dokonce nahrazovat původní války: „Mediální vysílání/signály mohou představovat funkcionální ekvivalenty střelby“, a tím učinit i samu válku přebytečnou (Hörisch 2001: 319).³⁴

Obecně platí, že průběh evoluce je kontingentní, odehrává se často podle stochastických, neřízených nahodilostí (Stöber 2013: 418). Opominout nelze ani vývoj teoretické reflexe médií (mediální studia), jejíž absence do 20. století vysvítá z pojmové prehistorie: původně nebyl k dispozici pojem média, a jeho tematizace se tak rozvinula po prvotní (latentní) fázi naplno až s vynalezením alternativ pluralizujících dosavadní tiskařský monopol.

Díky extrapolaci z dějin vynálezů lze pak narýsovat obecné modely pro vývoj médií jako takových, např. model inovační, který bude mít po vzoru Josepha Schumpetera tři fáze: objev (inveni), inovaci a rozšíření (difuzi), přičemž teprve s jejím završením se ustálí zákony a dispozitivní, jimiž se užití média řídí (ibid.: 419n).³⁵ Tento model již dokáže pracovat s nezáměrnými, novými účinky média, a přináší dokonce dvě možnosti reakcí: adaptace a exaptace (přičemž exaptace znamená, že odvozená *vylepšení* začnou být považována za nové *funkce*; ibid.: 446). Dějiny médií přitom vykazují přinejmenším tři tendence (Faulstich) – diferenciaci forem (například u tištěných novin), synkretismus funkcí (film) a omezenou působnost tzv. přechodných médií (např. telegraf, dnes snad i e-mail; Faulstich 2006: 59).

To podstatné však leží v konkrétnějším principu: podle McLuhana a také Boltera a Grusina (1999) je třeba na mediální vývoj pohlížet jako na neustálou remediaci: při každé z nich je patrná snaha o „vylepšení“ (*improvement on*) stávajících médií a jejich funkcí. Tuto snahu by bylo možné chápat také jako hybnou sílu mediálního vývoje, který je nicméně sám o sobě poněkud chaotický (srov. Faulstich 2006; Stöber 2013: 404n).

Podle knihy *Remediation* (Remediace, 1999) Boltera a Grusina je tedy médiem jen to, co remediuje (ibid.: 65). To ale také znamená (a zde se vracíme k původnímu pozorování o absenci mediální teorie), že zjevným se médium stává až s pluralitou (ibid.; srov. Kittler [2017/1986: 18], který rovněž tvrdí, že dokud bylo písmo jediným komunikačním prostředkem, nebyl pojem „médium“ v souvislosti s komunikací užíván), tedy až když je porovnáváno s jinými médii. Do té doby se nejedná o médium, ale nanejvýš o technický vynález, jehož funkce není tematizována, případně (tak jako u písma) o nástroj moci apod. Pojem média tak implikuje jistou ideologickou neutralitu,³⁶ která je možná teprve až s konkurencí jiných médií, kdy je jasné, že šíření signálu je v principu demokraticky dovolené a žádoucí (proto se také počátek *media studies* často datuje k chicagské škole a k Deweymu, Cooleymu a Meadovi, kteří v komunikaci a širokých možnostech sdělovacích prostředků spatřovali jed-

34 Srov. např. studenou válku, vedenou téměř výhradně prostřednictvím médií.

35 Stöberův model je propracovaný a pamatuje také na politicko-ekonomicko-mocenskou stránku.

36 Třeba Sibylle Krämer hovoří právě o neutralitě vzhledem ke sdělení jako takovému, což není totéž, ale je patrná snaha dobrat se téhož.

nu z klíčových devíz demokracie). Dokud převažuje zájem na tom, aby média byla využívána jen omezenou skupinou povoláných (kněží, mniši a písmo ve středověku, úředníci užívající techniku písma a tisku v Číně), jde o „předmediální fázi“ média, tedy takovou, kdy médium co do své technické konstituce sice již existuje, ale neexistuje ještě jeho společenský dispozitiv, jenž dovoluje plně rozvinout jeho funkci a reflektovat ji v teorii (srov. Stöber 2013: 413). Podrobněji se k otázce širší sociální přístupnosti médií ještě vrátíme, nyní stačí si povšimnout, že k tomuto uvolnění a funkcionálnímu osamostatnění výrazně přispívá pluralizace médií, tedy příchod vynálezů nových médií, která sama o sobě nutí k reflexi o pojmu, jenž může zastřešovat vztahy mezi takovými vynálezy (které budou později nazvány intermedialitou). Tematizace médií pochopitelně nastupuje až poté, co začnou být využívána v praxi, ale porozumění jejich funkci této tematizaci často předchází, protože právě ono je motivem, proč hledat nový pojem.

Remediace, tedy vztahování nového média ke starým či ostatním, tak správně poukazuje k nezbytnému předpokladu diskurzu o médiích, a tím je jejich pluralita, implikující jejich vztahy a nové zpracovávání obsahů jednoho média v médiu jiném. Tím se také prolamuje dosavadní monomediální situace písma: „luterská reformace od raného novověku legitimizovala a podporovala racionální zpracování informací a monomediální komunikaci bez interakce. Není ale důvodu považovat hodnoty, kterými se (pouze) v posledních pěti stech letech v jedné části Evropy řídilo soužití těch vrstev společnosti, které byly vzdělány za pomoci tištěných knih, za univerzální měřítko“ (Giesecke 1999: 188).

Zároveň však stará média nemizí, nýbrž zůstávají součástí (čím dál komplexnější) mediální krajiny. To lze nazvat „Rieplovým zákonem“ podle prvního autora, který jej formuloval: „Jako základní zásada vývoje zpravodajských technik se ukazuje to, že ty nejjednodušší prostředky, formy a metody, jakmile jednou zdomácněly a byly shledány použitelnými, nemohou být nikdy zcela a natrvalo vytlačeny a vyřazeny z užití ani těmi nejdokonalejšími a nejpokročilejšími, nýbrž se udržují vedle nich, i kdyby měly být donuceny k tomu, že budou užívány jen k vyhledávání jiných úkolů a způsobů zhodnocení“ (Riepl 1913: 5).³⁷ Mediální vývoj má tedy charakter evoluce, ne revoluce, nicméně „za určitou cenu: stará média musí tváří v tvář své nové módní konkurenci změnit svou funkci, svou auru, prestiž a také oblasti své působnosti“ (Hörisch 2001: 76, jenž se v tom shoduje s Bolterem a Grusinem).

Základy teorie mediální evoluce, které proslavil Marshall McLuhan, tak položil Wolfgang Riepl, a to aniž by musel použít slovo médium (byť je téměř beze zbytku nahrazuje jeho „zpravodajský prostředek“, *Nachrichtenmittel*): „nejenže se totiž nepřetržitě zmnožují a stupňují prostředky předávání zpráv (*Nachrichtenmittel*), ale také se stále rozšiřuje a prohlubuje pole jejich uplatnění a využití. Působí, že si některé oblasti tohoto pole vzájemně konkurují, nicméně v pokračujícím procesu dělby práce nacházejí vedle sebe dostatek prostoru a úkolů, aby se mohly rozvíjet, zno-

³⁷ Např. divadlo zůstává, i když nastoupilo kino, televize zůstává i přes nástup internetu, byť se digitalizuje.

vu se zmocňovat ztracených území a dobývat k nim nová. Abychom uvedli jen jeden příklad, ústní předávání zpráv, které bylo na počátku této vývojové linie, upozadilo, byť zcela nevytlačilo předávání písemné a později telegrafické, a přesto za poslední tři desetiletí [konec 19. a začátek 20. století – pozn. T. Ch.] s pomocí telefonu znovu získalo mnohá území, aniž by samo vytlačilo předávání písemné či telegrafické či i jen umenšilo jejich aktivitu“ (Riepl 1913: 5).

Pokusme se nyní – s vědomím zásadní plurality zdrojů, směrů a účelů – zobecnit některé aspekty mediální evoluce a blíže je nastínit. Především platí, že kruh mediální evoluce (Stöber 2013: 417–418) se týká nejen technického vývoje médií, ale také vývoje způsobů jejich využití či funkčních útvarů – pokud se některý z nich dostane do krize nebo je ohrožen, třeba protože zaspí vývoj, uchýlí se do niky: v mediální evoluci se tak rozvíjejí stále nové publicisticko-ekonomické niky jako nové relevantní trhy nebo také jako nové publicistické (sub)žánry (ibid.: 418). Tyto úvahy nás přivádějí k dalšímu zákonu mediální evoluce: podmínkou skutečně hlubokých kulturních přeměn pomocí médií je jejich jinakost. Jen proto, že tištěné knihy byly zcela jiné než ty ručně psané, přitahovaly k sobě nadšení společnosti (*soziale Begeisterung*) a nakonec se prosadily (Giesecke 1999: 196). Na tom nic nemění ani druhé pravidlo, že po zaváděcí fázi nastupuje krize, způsobená tím, že nová média teprve musí nalézt svůj obchodní model (Stöber 2013: 416).

Dále je možné rozlišit inkulturovaná a neinkulturovaná média: jedna trpí tím, čemu němečtí autoři říkají *Medienvergessenheit*, tedy zapomnění na jejich mediální charakter či jeho vytěsnění, protože jsou brána jako samozřejmá součást světa té které převládající kultury (což ale nelze ztotožnit s principiální negativitou médií), a jiná naopak přitahují pozornost, protože jsou nová, a často kritizovaná (viz Leschke – Friesen 2014).³⁸

Zapomnění a výrazná pozornost (nadšení/šok) představují tedy dva póly, mezi nimiž média ve společnosti oscilují. Některé účinky „kulturního šoku“ nastupujících médií shrnuje kupříkladu Werner Faulstich: periodický tisk s neustálou aktuálností přináší do života jen hektiku a vynucuje klouzání po povrchu namísto pravdy, fotografie je nejprve nepřijatelná z hlediska výtvarného umění i z hlediska teologického; telefon přináší úpadek kultury dopisování a „afektivní nezřízenost“ sluchátka, gramofon stejně jako rozhlas stupňují důraz na povrchnost namísto „dobrého písemnictví a divadla“ (Faulstich 1997: 22–24). Dlouho (a v podstatě donedávna) přetrvává despekt k novějším médiím, ať už z hlediska vysokého umění či vysoké kultury: za vysoce kulturního se považuje ten, kdo opovrhne masmédií nebo si jich nevšímá, nechodí do proletářského kina a počítačové hry považuje za zbytečnost,³⁹ média (včetně knihtisku) mají příchut' něčeho sekundárního, řemeslného, nepodstatného. To odpovídá i tomu, co bývá nazýváno „primární intermedialitou“, která se profiluje uvnitř jednotlivých umělecko-teoretických oborů jako

38 Knihu v tomto smyslu jako inkulturované vůdčí médium (*Leitmedium*) či jako mediální dispozitiv (Foucault) nahrazují digitální formy.

39 Srov. tematizaci obratu ve vnímání her ve filmu Stevena Spielberga *Ready Player One* (2018).

reakce prvotní nedůvěřivosti vycházející z upřednostňování (forem) dosavadního mediálního dispozitivu (film si vypůjčuje divadelní formy, rozhlas přehrává výstupy ostatních médií; Leschke 2003: 23n, srov. Hörisch 2001: 70–71).⁴⁰

Význam nalezení nejen vlastního dispozitivu či „jazyka“, ale šířeji vlastní společenské funkce dobře shrnují Stöberovy příklady: „Bez přidělení společenské funkce, formátování čili institucionalizování vynálezů by nové technické možnosti jen vylepšovaly starší média v rámci jejich dosavadního použití: Gutenbergův vynález by se stal jen ideálním nástrojem opisovačů knih, elektrická telegrafie vylepšením státního zpravodajského systému optické telegrafie, pohybující se obrázky by byly jen další jarmareční atrakcí, bezdrátová telegrafie jen vylepšením kabelové (one-to-one). Funkce televize by se vyčerpávala obrazovým telefonem, internet by zůstal jen klastrem počítačů pro účely sdílení času (timesharing)“ (Stöber 2004).

V této souvislosti je třeba zmínit rozdělení (fáze vývoje) médií na primární, sekundární a terciární média (nevýžadující technické aparáty, resp. vyžadující technické aparáty na straně odesílatele, resp. i na straně příjemce), které pochází od Harryho Prose (1972) a jež převzal Werner Faulstich. Toto dělení vychází z hlediska spojení komunikačního procesu s technickými nároky: primární média lze nalézt v komunikačních procesech, které nepotřebují technické inovace (pláč dítěte, interakce face-to-face), sekundární se technicky uplatňují při vytváření a vysílání sdělení, ale ještě ne při přijímání a dekodování zpráv (knihtisk, papír a pero, fotografický aparát). Terciární potom vyžadují aparát jak na straně producenta signálu, tak na straně jeho příjemce (nejprve s telegrafií pro symbolická a fonografií a telefonii pro akustická, dnes s každým počítačem pro všechny druhy sdělení; Hörisch 2001: 76–77). Toto dělení se však plně nepřekrývá s dělením na „stará“ a „nová“ média, přičemž za typický prvek nových médií lze označit možnost zapojení jak původce, tak adresáta sdělení, což sice odpovídá terciární povaze médií, ale zároveň představuje posun oproti masovým médiím (televize, rozhlas), která neumožňují aktivní zapojení adresátů, k interaktivním médiím, která na takovém zapojení staví.⁴¹

Vlastní dispozitiv či společenská funkce však z druhé strany kladou také otázku přístupnosti a využití médií širokými vrstvami obyvatel. Možná že pravou tvář médií a mediality nebyly po celou dobu jejich dějin zaznamenávání ani komunikace, uvažované samy o sobě, ale jejich uživatelské procesování, tedy přístup potenciálně kohokoli k editaci obsahu. Potom by však pojetí média bylo náročnější a zahrnovalo by v pravém slova smyslu až velmi pozdní vynálezy, a to kupodivu vedle těch velmi původních. Tak nástěnné jeskynní kresby v zásadě splňují stejný náročný test přístupnosti každému z těch, kdo se v dané době definuje jako adresát, jako od té doby až softwarová kultura nedávné současnosti. Celé mezitímní období byly nové

40 Jde tedy také o prvotní přizpůsobování forem re/prezentace nového média médiu staršímu; ke vztahu divadla a filmu v obdobné vývojové perspektivě viz kapitolu Reflexe mediality v Pražské škole, část Posun k mediálnímu myšlení ve strukturalismu pod vlivem filmu, s. 99–100.

41 Srov. Exkurz I, s. 382–384, v kapitole Technika a média, který blíže tematizuje Faßlerovy distinkce mezi interakcí a interaktivitou a také ochotu k zapojení (*Einschaltinteresse*).

výdobytky vyhrazeny buď úzkému okruhu těch, kdo měli *ekonomické* prostředky: jak jsme zmínili výše, příkladem jsou kláštery ve středověku, ale vlastně obecněji také vzdělaná vrstva po celé období dějin – snad s výjimkou určitého období všeobecně mediálně saturované antické kultury (srov. Chartier 1995/1993: 14–15); nebo těch, kdo měli prostředky a know-how *technické*: po dosažení víceméně všeobecné gramotnosti kolem roku 1800 (Kittler 1995/1985) nastoupilo krátké, z hlediska uživatelského přístupu (k papíru a kódu) v zásadě otevřené mediální období, přerušené vynálezem fotografie a dalších médií, která nastavila standard opět o něco výš, než byly možnosti širokých vrstev obyvatel.

Zrychlující se intervaly mezi okamžiky hromadného lidového rozšíření masových médií pak způsobují to, co někteří autoři nazývají efektem víření (Hörisch 2001: 388): s nástupem internetu lze konstatovat demokratizaci, větší volnost v zapojení do komunikace, glosování, spolutvoření mediálních obsahů. A tato revoluce zanechává stopy i na starších médiích. Nová média jsou nová co do množství zapojených komunikantů jak na straně adresáta, tak na straně původce – lze je označit jako many-to-many (na rozdíl od předchozích one-to-one: např. dopis, a one-to-many: noviny, televize).

Uplatnění médií se tak nedá oddělit od společenských podmínek, které mají přece jen vlastní dynamiku: „Budoucnost médií je vždy budoucností médií v určité budoucí společnosti“ (Schröter 2015: 9). Což znamená, že média (a jejich funkce) nelze promítat do budoucnosti slepě, nýbrž jen v kontextech. Jedním z těch, kdo se o to nejsystematičtěji snaží, je Régis Debray (1996/1994, srov. idem 1991: 534–535). Ten rozlišuje tři etapy mediálního vývoje po celé šíři kultury (logosféra, grafosféra, videosféra; viz Tabulku I na s. 58).

Také Debray (podobně jako Leschke a jiní) vychází z toho, že kulturní efekt média⁴² není totéž co okamžik jeho vynalezení, ale že je nutná existence dalších příhodných podmínek, které spoluzapříčiní, že se mediální obraz kultury změní (Debray 1996/1994: 14n). *Medium-milieu*, onen socio-technologický komplex, který podmiňuje rozšíření možností, nastává až s osvojením si potřebných mediálních kompetencí, a také s demokratizací každého média, s nabytím určitého „modicum“.⁴³ V případě počítače se to děje právě nyní.

O tom, jak je pro technické médium nezbytné ustavení odpovídající sociální praktiky, se můžeme přesvědčit třeba z dobového záznamu rozpaků, které ještě v roce 1912 vyvolávalo užití telefonu: „Nejdokonalejší telefony nejsou než dětskou hračkou a jich účinky závisí velice na naší fantazii. Důkazem toho je, že nám není snadno hovořit telefonicky nežli s osobami, jichž hlas je nám obvyklý, a o známých věcech. Když pronese druhý jméno někoho třetího, jsme nuceni požádat o zopakování“ (Štěpánek 1912). Ilustruje se tím sociální horizont sdělení vysílaných a přijímaných napříč „logikou zvyku či užití“ (Debray 1996/1994: 16): „Tato ‚logika‘ není jen nějakým uživatelským kódem, který ‚visí kdesi ve vzduchu‘, autonomním způsobem

42 Nyní ne jen média v technickém smyslu, ale včetně sociálního provozu na něj navázaného.

43 Viz dále kapitolu Technika a média, oddíl Rekurzivní smyčka a Erhard Schüttpelz, zejm. s. 347.

implementace, rozloženým rovnoměrně mezi populaci virtuálních uživatelů. Jeho souřadnice se překrývají s politickou mapou uznávaných kompetencí, které jdou ruku v ruce s hierarchizovanou distribucí pozic a expertiz, s organizovanou regulací přístupů k různým komunikačním bázím a systémům“ (ibid.). V zásadě tu však nejde o neomarxistický náčrt nerovné základny, k níž jsou média nadstavbou (třebaže i tak by mohl být čten), ale o poukaz k neautonomii médií, která si své přístupové kódy neurčují sama (jakkoli by někdy „chtěla“), nýbrž jsou stále – i přes všechny demokratizační tendence – závislá na sociálním rozvrstvení, byť by šlo o pohyblivé písky s funkčně proměnlivými závislostmi (jak naznačuje Debrayho třetí sloupec – videosféra).

Tolik kulturně-sociální aspekty mediálního vývoje ve zpětném pohledu. Co však evoluce může říci o budoucnosti? Zde si již opět musíme pomoci motivacemi. Jedno z pojetí mediální teorie uchopuje mediální dějiny jako „Wunschgeschichte“ (Winkler 2004; Schröter 2014): nové mediální technologie odpovídají na touhy (*Wünsche*), které se zrodily z předcházejícího mediálně-technologického vývoje, přičemž ‚odpovědi‘ zůstávají povětšinou spíše ve sféře utopie a opět rodí nové touhy: „[...] vytváření technicky zachycených obrazů (např. film) na konci 19. století reaguje na ‚krizi řeči‘ (*Sprachkrise*) [...] stejně [jako] rozvoj digitálních médií reaguje zase na pocit, že příslib konkrétnosti/konkrece technologických obrazů zůstal nenaplněn“ (Schröter 2014: 147; srov. Winkler 2004: 142).

Nová média jsou tedy podle Winklera (2002/1997: 11) „stroje na přání“, přičemž explicitně technologická přání mají svůj kořen v možných operacích,⁴⁴ například v touze pokračovat ve sledování odkazů do nekonečna (na rozdíl od knihy). V alternativním vyjádření, které se o něco více opírá o minulé dějiny vynálezů, jsou mediální dějiny v jistém smyslu dějinami (realizovaných či nerealizovaných) utopií.⁴⁵ Přitom je třeba se vyrovnat s námitkou, zda nejde o pouhou teoreticky živenou fikci. A důkazem, že tomu tak není, mohou být jen texty, které nová média produkují (např. hypertextová internetová kultura). To, co platí o nových médiích, podle Winklera platí o médiích obecně.⁴⁶ Nová média v tomto směru určuje jen zrychlující se dynamika: nová média se o něco více blíží naplnění těchto přání tím, že umožňují

44 Srov. opět kapitolu *Technika a média, pojem operačních řetězců*, s. 347–351, a kapitolu *Gesto a jeho (proto)mediální prahy, část Medialita komunikace mezi gestem a řečí*, s. 230–232 a 245–247. Zvláště je patrná inspirace myšlením André Leroi-Gourhana.

45 „[D]ynamika mediálního vývoje má svou příčinu v určitých strukturách touhy a [...] mediální dějiny sledují sady implicitních utopií, které lze popsat“ (Winkler 2002/1997: 17). To odpovídá Kittlerovu pozorování, že vynálezci byli často motivováni pomocí nevidomým či jinak handicapovaným – modelová ukázka utopie. Přání je přitom spíše neosobním principem (podobně jako deleuzovsko-guattariovská touha): „pojem ‚přání‘ potud znamená spíše systémové napětí samo než jeho subjektivní zpřítomnění, a spíše tlak na vyřešení než ujištění, že se řešení skutečně již našlo“ (ibid.).

46 A s tím lze souhlasit. Winkler se tím liší např. od Manovich: pokud totiž média odpovídají na přání (např. ukládat více dat či s nimi lépe manipulovat), neliší se příliš způsobem, jakým toho dosahují (např. Manovichova modularita – vždyť i slova a písmena jsou elementy, které se volně kombinují).

nové, komplexnější konstelace. Každé přání pramení z nějakého nedostatku. V tomto ohledu by nedokonalost řeči při zachycení světa sloužila (na rozdíl třeba od halucinace – viz Kittler) jako původní hnací motor vynalézání způsobů, jak lépe zachytit bezprostřední smyslovost, aniž by však rovnováha (a tedy naplnění přání) nastala s vynálezem audiovizuálních prostředků. Spíše se nyní napětí prodlužuje až k „nesmyslovým“ (*unsinnliche*) médiím.⁴⁷

Rozpletení signálu a reprezentace se budeme věnovat v jiné kapitole,⁴⁸ zde však v kontextu mediální evoluce rozvineme předběžnou úvahu, navazující na koncept dějin přání. Média podle nich ve svém vývoji mimo jiné směřují ke stále efektivnější expresi, která stále více poukazuje před každou lingvisticko-sémioticky definovanou reprezentací (Deleuze). To se jim ale z pochopitelných důvodů nemůže zdařit – vždy operují s nějakým technickým kódem, který z původních vstupních dat dělá data reprezentovaná. Zároveň směřují ke stále větší realističnosti záznamu (srov. Bolter a Grusin 1999).⁴⁹ To jim nicméně nebrání v rozvíjení jejich expresivního *telos*, jakkoli nerealizovatelné se to může zdát, vzhledem k tomu, co mají k dispozici. To, že média jsou sama poselstvím, je pak jen odvozeným důsledkem toho, že své pravé poslání nemohou úspěšně naplnit – totiž poslání ustoupit natolik do pozadí, že zbyde jen holé „fantasma“ bez exprese. Důkazem, s nímž snad nejvýrazněji pracuje Kittler, je možnost manipulace, stříhu, znovuskládání. Jakkoli Deleuze prokázal, že třeba film (jako umění) dokáže produkovat proud nelingvistických časových expresí, tentýž film jako médium (nejdříve celuloidový, dnes digitální) je i přes to, co dokáže zobrazit, stále kódováním, a tak i pro něj zůstává to, co je v jeho expresi (např. čas u filmu), něčím, co je (jako limitní úběžník, který nicméně není o nic méně „reálný“) vždy již přeloženo do reprezentace na nějakém nosiči. A toto pnutí médií tkví v jejich vývoji (přínejmenším od doby označené Kittlerem za zakladatelský věk médií). Problém spočívá v tom, že média jsou vždy výslovně založena na určitém technologickém po-kroku, tedy kroku, jímž se vynálezce odváží zachytit signál určitým způsobem, a tudíž jsou jakožto zprostředkující kanál od základu určena svou medialitou. Je jejich historickou i definiční nutností, že poukazují k sobě

47 „To, že rozpolcení je vědomí přístupné jako bolest, se opakovaně a zřetelně projevovalo v literárních dějinách. Romantické lkaní nad tím, že vnitřní bohatství nelze nikdy adekvátně vyjádřit ‚chudým‘ písmem, provází celé dějiny písma. Pokud se tedy Kittler ve svých raných textech tomuto lkaní vysmívá, nesahá dostatečně do hloubky; analyzovat je jako halucinaci, která jen předjímá bezprostřední smyslovost technických médií, znamená popírat ono napětí, které je vepsáno do písma samotného. S Kittlerem a proti němu by proto bylo třeba vyznačit onu touhu, která nutí prolomit se ven (*hinausdrängen*) z pravidelnosti písma za jeho hranice. To, že tato touha nenalezla své trvalé uspokojení ani v bezprostřední smyslovosti audiovizuálních médií, nýbrž plodí nové, extrémně ‚nesmyslové‘ (*unsinnliche*) médium, poukazuje k tomu, že nejde o konkrétní, pozitivní přísliby, nýbrž o ten nejabstraktnější příslib vůbec, totiž že pohyb textů a médií nakonec může v konečné syntéze přece jen dospět do klidu“ (ibid.: 49).

48 Srov. znovu devátou kapitolu o technice, Exkurs I, s. 374–384.

49 Následující řádky jsou vlastně rozvedením základních myšlenek Boltera a Grusina o ambivalentním charakteru remediace – zastírání a zviditelňování mediality zároveň.

a jsou (i v kulturním diskurzu, jak dokazují Kittlerovy analýzy krásné literatury zpracovávající témata mediálních vynálezů) vždy již na svou medialitu „hrdá“. Jinými slovy, součástí obrazu technických médií je – navzdory jejich mnohdy úporné snaze umožnit konečně autentický přenos kognitivních obsahů – nezbytně to, že právě ona mají charakter mediality, na rozdíl od jiných druhů exprese, které jako dlouho zavedené nepotřebují reklamu „technickou novotou“, a tak se jim někdy daří lépe zastříit svůj mediální charakter.

Vedle již uvedených modelů mediálních dějin (Stöber, Debray, Kittler, Winkler, k nim lze připočíst McLuhana) je možné nabídnout ještě jiné, nahlížející na ně pod zorným úhlem zpracování informací. To ostatně také odpovídá charakteristice dnešní doby jako „informačního věku“.⁵⁰ Paralelně k mediálnímu vývoji je tedy možné sledovat vývoj směrem k informačnímu věku, který lze také interpretovat jako posilování „infogenního“ potenciálu člověka. Za zmínku v tomto kontextu stojí, že Vilém Flusser již v roce 1989 charakterizoval médium jako to, skrze co probíhá práce s informacemi.⁵¹

Podle nejvýznamnějšího teoretika infogenního potenciálu, frankfurtského kulturního antropologa Manfreda Faßlera (2008: 124), vývoj probíhá skrze čtyři informační revoluce, které s sebou vždy přinesly svou evoluci kulturní:

1. Vynález informace coby umělých, abstraktních znaků (a také první možnosti falšování a klamu, a myšlení, které je sekundárním efektem znaků);
2. renesance (rozvoj věd, knihtisk, mikroskop, teleskop – vznik automatů, které jsou nadány informační logikou, perspektiva) – informační konjunktura, ekonomika jako nový rozvoj abstraktní vrstvy znaků;
3. veřejný oběh znaků a jejich průmyslová masová produkce, přechod od rétoriky (a pojetí) konzumace k pojetí produkce, aktivnímu vytváření informací, jakož i dělby práce při jejich vytváření (úředníci), takže se jednotlivé fáze produkce odpoutávají od konečného produktu, smyslem je pohyb, ne ukládání informací, a tedy i posun od člověka jako nositele informací (sdělovaných ideálně face-to-face) k prostředkům, které urychlují sdělování co největšího množství informací (nezávisle na face-to-face, tj. telegraf, telefon), zároveň se etabluje funkční pojetí informace jako něčeho, co se dá využít;
4. umělé informační univerzum – počítač, netriviální nakládání s informacemi, manipulace i automatizovaná, nezávislá na myšlení, deregulovaný a nemonopolní oběh informací, mikrologizace, kompletní přestavba kulturního světa –

50 Původně proslavené Manuelem Castellesem, srov. Castells 1999/1998.

51 „Praxe používající elektronickou paměť nás nutí navzdory veškeré dosavadní ideologii chápat získávání, ukládání, zpracovávání a předávání informace jako proces, který se sice opírá o předměty (opory paměti, například o počítačový hardware nebo o lidský organismus), ale těmito předměty do jisté míry protéká [což je fakt, který se míní slovem ‚médium‘]. Praxe nás nutí považovat všechny tyto předměty (včetně našeho vlastního těla) za média informačního procesu“ (Flusser 1989: 51n).

dočasné, fragmentarizované informace, nutnost kritické selekce, minimalizace materiálních toků na úkor bujení toků informačních.

Média tedy neeskalují pouze tok informací (*Informationsfluss*). Rozšiřují také to, jak působí na sebe sama (*Selbsteinwirkungsverfahren*) lidské systémy, ať už jsou chápány intersubjektivně, ekonomicky nebo politicky. Lidé tak stejně jako stroje vděčí za to, čím jsou, výlučně svému „relačnímu nastavení (*relationalen Positionierung*); tok informací v každém případě předchází konstituování „uzlů“ (Winkler 2002/1997: 114).

Avšak ani naplňování infogenního potenciálu (prostřednictvím strojů na očekávání) není samo o sobě o nic transparentnější než pohled z jiných funkčních hledisek, čímž se vracíme k myšlence evoluce s jejími nezáměrnými momenty,⁵² kterou nepopírá ani Faßler: „Každé médium je transformovanou abstrakcí, teorií (*umgesetzte Abstraktion, umgesetzte Theorie*), aplikovanou technikou myšlení, ukládání a přenosu [...]. Lidé s médii potvrzují očekávání *kontinuity rozlišování a hodnocených odlišností* [...] ať už jako Svaté písmo, hollywoodský film nebo jako operační systém Microsoft [...]. Ale i zde platí, že ve výsledcích se ztrácejí procesy, které jim daly vznik, a účinky se stávají znovu příčinami. Jinými slovy: to, co bylo uloženo, neovlivňuje jen uživatele, ale samo se mění v nově započínaných procesech. Záměr vytvořit kontinuitu naráží na schopnost člověka vynalézat stále nové *umělé pravidelnosti*, a na přání a požadavky, aby uchovávaly v paměti stále nové zkušenosti smyslu a reflexe. Ona *umělá kontinuita mediální*, která je sama produktem rozlišovacích procesů, tedy je stále vystavena tlaku rozlišení nových“ (Faßler 2005: 68–69).

3. Médium jako prostředí a jako prostředek/nástroj; jednota obojího?⁵³

Po shrnutí konceptuální prehistorie a pojednání o aspektech mediální evoluce se nyní vraťme k pojmu média. Uvedli jsme, že médium není ani jen nástrojem,⁵⁴ ani jen prostředím. Na elementární úrovni lze jednotu konstruovat pomocí pojmu možnosti: médium je prostředí možností, které se díky němu otevírají (ať už jde o uspokojení přání a tužeb nebo ne): co je v možnostech média, je totéž jako způsob jeho užití (coby instrumentu), a to s ohledem na funkce, které zvolíme (komunikace, záznam, manipulace atd.).

52 Podrobněji se pojetí nezáměrnosti a nezamýšlených důsledků budeme věnovat v deváté kapitole v souvislosti s dějinami techniky, v první části, zejm. s. 341–345 a 349–351.

53 Srov. Schröter 2014: 14. Zde: *Werkzeug a Milieu*. „Jde nyní o spojení obou významových aspektů, potlačení jednoho z nich vede k charakteristickým asymetriím, které lze u některých autorů pozorovat.“

54 Srov. k tomu také Voglovu (2001) analýzu stávání se médiem (*Medien-Werden*), mj. pohybem od nástroje k médiu.

Problémem stále zůstává, jak skloubit význam prostředí a prostředku (tedy zdánlivě komplementární pojmy: prostředek je vše ostatní, co není prostředím, a naopak). Skloubit oba komplementární pojmy do jednoho by tedy znamenalo buď jejich „nulový součet“ s prázdnou množinou nadřazených kategorií, anebo (při podržení, tedy ne zrušení obou) paradox. Jako paradoxní by pak bylo nutno charakterizovat soužití dvou stran téže difference v jednom pojmu. Od toho lze přejít dále k nutnosti paradox rozvíjet, a to třeba sledováním nelineárních souvislostí obou složek, což – převedeno do grafické metafory – se rovná rýsování jisté zvláštní topologie, ne nepodobné deleuzovskému pojetí multiplicity (to zmiňuje i Lisa Gitelman [2006: 7], citujíc Uricchia 2003): média lze vidět jako přitakání komplexitě, multiplacitě, ba kontradikci. Pojem média je tedy v nějakém smyslu topologicky netriviální, protože založený na skloubení dvou komplementárních složek v jednom pojmu,⁵⁵ který by sice měl být jakožto pojem úplný, ale není, jelikož jde naopak o označení toho, co plní neuzavřený okruh zprostředkujících funkcí, a samo tedy není a nemůže být úplné. Prostředí a prostředek jsou dvě strany téže mince, o kterou v mediální komunikaci jde.⁵⁶

Jedna z nejobecnějších definic média může proto užívat instrumentality a znít: médium je to, s čím se (při komunikaci) něco děje – ať už jde o prostředí, s nímž se děje to, co se děje v něm, anebo o prostředek, tedy nástroj, například komunikace, kde je prvek instrumentality evidentní. Jde tedy o to, *čím* (instrumentál) nebo *v čem* (lokál) se něco děje, a to tak, že se tento děj děje (bezprostředně? nebo prostřednictvím forem?) tomuto „něco“, tedy se děje s ním (tak jako ve větě „Co se to se mnou děje?“).

Jak to lze blíže znázornit? Patrně nejlepším příkladem je pojetí média Niklase Luhmanna. Podle něj je komunikační médium operativním užitím (konkrétním aranžmá) difference mediálního substrátu a formy (Luhmann 1997: 195). Luhmann upřesňuje, že běžně se sice výraz komunikační médium používá pro toto užití celé difference, on ale médiem v užším smyslu rozumí právě jednu její stranu, tj. mediální substrát (pokud se tedy staví do protikladu médium a forma, pak jde v Luhmannově perspektivě spíše o protiklad mediálního substrátu a formy). Mediální substrát komunikace (tedy určité *volné spojení prvků*, *lose Kopplung*, z něhož teprve vystávají formy jakožto jejich *těsné spojení*, *strikte Kopplung*) cirkuluje, tj. stále dokola se váže na formy a znovu se z nich vyvazuje. Zároveň je ale pro vytváření forem nepostradatelný a naopak: formy jsou tím, v čem se médium vždy znovu zviditelňuje. Jedno bez druhého neexistuje. Je tedy *zároveň* prostředím i prostředkem forem jakožto substrát. V běžném pojetí se ale výraz „médium“ používá pro obojí, tedy i pro konkrétní formu – tou je třeba telefon operující v médiu elektromagnetického signálu

55 Poznámemejme mimochodem, že právě toto skloubení přineslo do dějin pojmů latinské *medium* oproti řeckému *μέσος*.

56 Ostatně jde o ně šířeji při oběhu hodnot, jelikož i peníze jsou od dob Georga Simmela považovány za médium svého druhu. Srov. standardně např. Hörisch 2004.

či tisk operující v médiu písma. Tvorba forem v médiu může znamenat také remediaci, ale *nejde jen o ni*.

Oba sémantické póly pojmu média lze přiblížit (zprostředkovat, mediovat?) i pomocí mediálních modalit Larse Elleströma (2010). Zdá se, že čím více se u něj posouváme k operační/kontextuální modalitě, tím více nabývá na významu konkrétní vymezení toho, co se za médium považuje v dané době, a tím nabývá na významu také důraz na luhmannovskou formu, takže technické médium je nakonec jeho instrumentální, prostředkovou podobou. Čím více se naopak posouváme k „základní“ (*basic*) modalitě (a to včetně její sémiotické varianty), tím více je očividné, že jde spíše o médium jakožto prostředí (třeba znakové nebo senzorické, časoprostorové či materiální). Pokud jde o kontextově kvalifikovaná média s jejich estetickou a komunikační rolí, oba významy se v nich prolínají.

Významy média jakožto prostředí a jakožto prostředku se znovu sbíhají také tam, kde technologická média překračují meze původních plánů člověka a stávají se jeho druhou přirozeností (McLuhan), tedy nástroje se stávají tím, v čem se člověk pohybuje, co jej přesahuje (srov. již Marx při rozboru výroby na komplexních strojích, nebo Bergson [2007/1932], u něhož stroje představují takovou extenzi organismu, že jej uzavírají do hranic, které nebyly plánovány, a konečně také dnes aktuální debata o kyborzích). Podrobněji se k tomuto sklenutí vrátíme v dalších kapitolách,⁵⁷ zde toliko předešleme stručnou linii úvah, jejichž teze může znít: nástroje, které jsou jak na vstupu, tak na výstupu vysoce komplexní, se stávají prostředím, protože na sebe strhávají stále více významových ohledů „života“. Technologie již nejsou jen extenzemi těla (člověka), ale tělo (člověk) je extenzí technologie, je do ní zaklíněn, přestože se jí obehnal, obklopil on sám.

To vyvolává obecnější linii úvahy na téma „prostředí“. Již McLuhan upozorňuje, že toto nové prostředí je subliminální, nepozorované smysly, jde o „skryté prostředí“. Vše se nyní odehrává v technologicky saturovaném prostředí – můžeme se ale ptát, jaký je v tom rozdíl oproti dřívějšímu stavu. Možná odpověď zní: médium se stává druhou přírodou/přirozeností, protože (a přestože) nepřekonává práh percepce (příroda je tedy v tomto pojetí to, co nás naopak ovlivňuje subperceptivně), jde o (nedokonalou) naturalizaci účinků médií.⁵⁸ Originální pojetí subperceptivních účinků médií popisuje Kittler (v návaznosti na Lacana), a to až do detailů stop v mozkové kůře. V zásadě jde nejen o „slepu skvrnu“ komunikace, ale o účinek média na způsoby vnímání a myšlení, jež nelze ovlivnit (třeba proto, že dané médium je sociálně hegemonické). Lisa Gitelman a Friedrich Kittler poukazují na zneviditelnění, resp. amnézii, aby popsali proces, během něhož se zapomíná na

57 Srov. kapitolu *Technika a média*, s. 348–351 a 355–356: rekurzivní smyčka a mcluhanovská nar-kosis představují také určité sklenutí obou aspektů do jednoty. Srov. též kapitolu *Komunikace, roztok a medialita. K paradoxnímu charakteru Williamsova myšlení o médiu*, s. 410–416, a kapitolu *Gesto a jeho (proto)mediální prahy*, oddíl *Další závěry; dvojí nezáměrnost?*, s. 246–247.

58 Tomuto tématu se věnovali Bernard Stiegler nebo W. J. T. Mitchell; viz též kapitolu *Technika a média*, s. 339 a 343–344, a kapitolu *Komunikace, roztok a medialita*, s. 408–411.

to, že média si do značné míry diktují svůj obsah a protokoly k užívání (defaultní podmínky). Nemusí to však nutně znamenat, že pro dané zneviditelněné médium nemáme adekvátní koncept (nejsme si vědomi tohoto média jakožto média), což je předpokladem jeho vědomého (až instrumentálního) využití, ale jen to, že nám tento koncept vždy nepomůže prostě proto, že určitá mediální technologie začne plnit příliš mnoho sociálních či „životních“ funkcí.

Nezanedbatelným aspektem je rovněž to, že pojmy média a formy nahrazují v kontextu komunikace pro Luhmanna (1997: 195) také jednoduchou přenosovou metaforu komunikace, která pracuje se schématem „přenášení obsahů“. Klíčové (a nové) je, že rozlišení média a formy závisí na pozorovateli a na jeho operacích: „Komunikační média jsou způsoby operativního použití diference mediálního substrátu a formy“ (ibid.). Nejde tedy tak docela o dialektiku obsahu a formy, ale o rozehrání právě média a formy, které se může na různých úrovních vracet. Teprve jejich složením vznikají média technologická či „technická“ (Elleström 2010, k rozlišení obojího pomocí reflexivního, resp. sémiotického momentu viz Winkler 2008: 220). Jinými slovy, protiklad ke komunikačnímu médiu netvoří „jeho“ obsah, ale ono samo je *operací diference* svého substrátu a formy, jíž právě nabývá. Médium není identitou, ale diferencí, a vždy ovlivňuje formu (tedy to, co bychom za jiných okolností nazvali obsahem sdělení).⁵⁹

Co z toho můžeme vyvodit? Pokusme se nyní věnovat některým důsledkům pojmových distinkcí, které jsme zatím učinili.

Řekne-li se médium jako prostředek, začne být podstatně odlišeno médií od nástrojů, které slouží pouze práci (jinak s McLuhanem skončíme u „kola“). Jednak jsou média na rozdíl od pouhých nástrojů extenzemi ne pouze mechanických součástí těla (ruce, nohy), ale také funkcí sensorických (zrak, sluch) a vyšších (kognitivních – prodlužují nervový systém jako celek, a dokonce „kreativní“ činnost mozku). Zadruhé slouží nejen práci, ale také (nepracovní, třeba zábavní) komunikaci, např. komunikaci při hře. Právě herní aspekt odlišuje například záznamová média,⁶⁰ ale ještě není patrný u telefonu (a přesto bychom jej na základě první odlišnosti řadili mezi média, a ne mezi nástroje). Je však otázkou, zda pojem média zahrnuje jako samostatné formy i ty, které ke hře sloužit nemohou, anebo jsou tyto herní formy média pouze přechodnými formami směřujícími k vývoji záznamových médií, tedy

⁵⁹ Svědčí pro to – možná překvapivě – také to, že paralela s rozlišením struktura – událost je u Luhmanna vedena tak, že mediální substrát se nachází na pólu struktury a forma na pólu události.

⁶⁰ Winkler (2002/1997: 82–83) si při hledání prvního spojení mezi teoriemi kolektivní paměti a mediálními teoriemi všiml, že tradiční definice masmédií vůbec neobsahují vztah k paměti nebo i jen záznamové funkci, ale právě jen funkci masově přenosovou. Teprve nástup počítače a zesílená pozornost věnovaná písmu si vynutily změnu: pojem média byl revidován a začala do něj být s čím dál větší samozřejmostí vtahována záznamová funkce. To si lze ověřit na prostém faktu, že Kittlerův *Gramofon* vychází v roce 1986, kdy počítače (spolu s odpovídajícím uživatelským softwarem) již bezpečně pronikly do dispoziční (a tedy i mediálně-kognitivní) sféry široké veřejnosti.

médií v přísném slova smyslu.⁶¹ Jednu z odpovědí najdeme u Aleidy Assmann: médium na rozdíl od nástroje či pouhého vynálezu slouží k vytváření světa, tedy komplexnější významové struktury, než je jednostranné užití nástroje.⁶² Umožňuje také často kombinace a je flexibilní a otevřené různým formám užití. Jinými slovy, v luhmannovské terminologii musí mít médium vždy vlastnost volného spojení (a tedy široké možnosti rekombinace) prvků, z čehož také plyne multifunkčnost, zatímco pro nástroj je typické spíše těsné spojení, tedy monofunkčnost (kladivo přestane být kladivem, když se užívá k jinému účelu).

Dialektika prostředku a prostředí hraje roli též při uchopení debaty mezi tím, co determinuje co: zda člověk média, nebo ona jej. Obě strany této debaty mají své zástupce, v Raymondů Williamsovi a Marshallu McLuhanovi.⁶³ Má to však v době aplikací posthumanistických, až kybernetických paradigmat (*Actor-Network Theory*, Deleuze a Guattari, Luhmann) relevanci? Navrhujeme zde alternativu, která hledá klíč ve sledování funkce médií – od ukazování (co neukazuje, to nezprostředkovává, nemediuje, ať již nazveme vysílače a příjemce lidmi nebo ne), přes rozšiřování (určená luhmannovským binárním kódem: rozšiřovat/nerozšiřovat, tedy všechna telemédia, knihtisk) a do něj vloženou manipulaci s obsahem po jakékoli usnadňování a zapojení co možná největšího počtu komunikačních selekcí (jak víme od Luhmanna, či vlastně již od Shannona, komunikace je trojí selekce, je na selekcích postavená, a pod nárůst selekce lze podřadit onu dnes tak často diskutovanou interaktivní povahu nových médií – více lidí má možnost se zapojit do více komunikací, čímž se počet selekcí násobí).⁶⁴ Pak je možné položit otázku po tom, která funkce (která očekávání) již s médiem pracuje ideologicky či řekněme axiologicky, aniž bychom museli zabřednout do implicitního humanismu. V nastíněném funkčním pojetí je patrný vývoj od rudimentárních funkcí (jde vůbec o to vyjádřit/nevyjádřit smysl – k definici média postačuje to, že nějak vyjadřuje) k jemnějším, u nichž jde spíše o to, kdo, komu, jak či jak rychle a snadno smysl vyjádří. (Také někteří němečtí teoretici [Khurana 1998] hledají v podobném duchu strukturální konstantu, kterou lze nazvat „medialitou“, a definují ji funkčně.) A s těmito jemnějšími formami teprve nabývá na ostroži dilema lidské determinace médií. Jde u funkce o reprezentaci? přenos? kódování? komunikaci? manipulaci? zábavu? prehenzi? Do jaké míry si média sama tuto funkci osobují (a stávají se tak subjektem dějin)? Tj. do jaké míry delimitují, co znamená reprezentovat, přenášet, kódovat, komunikovat, zabavit? Odpověď na tuto otázku se přirozeně posouvá s tím, jak postupuje mediální evoluce.

61 Jako záznamový ostatně musíme vnímat i koncept médií, který bývá obvykle spatřován v Aristotelově *Poetice* – jde o komunikaci zaznamenanou „v něčem“.

62 Pod tuto charakteristiku lze podřadit jak vnímání, komunikaci, šíření zpráv, tak jejich ukládání a manipulaci, kódování, dekódování a výpočetní operace.

63 Srov. desátou kapitolu, část Technika, technologie, kulturní forma: médium a technologický determinismus, s. 401–405.

64 Ke konceptu „trojí selekce“ blíže viz kapitolu Teorie sociálních systémů a médium, s. 434.

	Logosféra (psaní)	Grafosféra (tisk)	Videosféra (audiovizualita)
Skupinový ideál; politická tendence	Jedno (město, říše, království); absolutismus	Všichni (národ, lid, stát); nacionalismus a totalitarismus	Každý (populace, společnost, svět); individualismus a anomie
Zobrazení času; vektor	Kruh (věčnost, opakování); zaměření na minulost	Čára (dějiny, Pokrok); zaměření na budoucnost	Bod (současné události); zaměření na sebe: kult přítomnosti
Kanonická generace	Starší	Dospělí	Mladí
Duchovní třída	Církev (proroci, klerikové)	Inteligence (profesoři, doktoři)	Média (vysílací společnosti, producenti)
Legitimační reference	Boží (protože posvátné)	Ideální (protože pravdivé)	Efektivní (protože to funguje)
Vůdčí síla	Víra (fanatismus)	Zákon (dogmatismus)	Názor (relativismus)
Status jednotlivce	Poddaný (jemuž se nařizuje)	Občan (jenž se přesvědčuje)	Spotřebitel (jenž se svádí)
Identifikační mýtus	Světec	Hrdina	Celebrita
Maxima osobní autority	„Bůh mi to řekl“	„Četl jsem to“	„Viděl jsem to v televizi“
Základ symbolické autority	Neviditelné	Čitelné	Viditelné
Těžiště subjektu	Duše	Vědomí	Tělo

Tabulka 1. Tři etapy mediální evoluce podle Régise Debrayho, *Kurz obecné mediologie* (1991) a *Mediální manifesty* (1996)

Materiál v literatuře. Pohledy české estetiky a poetiky 19. století

PAVEL ŠIDÁK

Na následujících stranách půjde zejména o tři otázky estetiky a literární teorie 19. století: Jak dalece (pokud vůbec) zástupci české estetiky a literární teorie v 19. století reflektovali otázku mediality a materiality literárního umění, básnictví? Vnímali jazyk ve smyslu fonetické kvality – anebo ve smyslu idey, zárodečného půdorysu díla? A jak byl tento „materiál“ chápán ve vztahu k pojmům tématu („látka“) a formy básnictví?

Pojem „médiium“, „materiál“ se ve sledovaném období neužíval (první užití ve smyslu „umělecký druh“ evidujeme až v sedmdesátých letech 20. století);¹ s absentujícím pojmem se samozřejmě pojí i absence souvislé teoretické reflexe. Přítomně

1 Slovo „médiium“ není zachyceno ve slovníku Jungmannově ani v *Příručním slovníku jazyka českého* (1935–1957); v Lískovém lexikálním archivu ÚJČ AV ČR (vedený od roku 1911) se „médiium“ objevuje od 60. let, slovníkově je poprvé podchyceno až ve *Slovníku spisovného jazyka českého* (1960–1971, svazek s písmenem M z roku 1960), ovšem ani zde – a ani v dodatcích – se ještě neobjevuje v přítomném smyslu; slovník zachycuje jen významy „spiritistické médiium“, „gramatická kategorie některých starých indoevropských jazyků“ a „poloměkký lyžařský vosk“. *Slovník spisovné češtiny* (1978) bez vysvětlení (!) uvádí slovo „masmédiium“ a slovo „médiium“ ve významu „paměťové médiium“; ve smyslu „informační, masové médiium“ v oboru „teorie komunikace“ a zároveň jako „veřejné sdělovací prostředky“ jej tak v české lexikografii poprvé představí až *Akademický slovník cizích slov* (1995). Ojediněle se však slovo „médiium“ v češtině užívá i dříve: Durdík mluví o vodě jako o „průhledné[m] médiu“ (Durdík 1875: 427), ve smyslu „lid, který uchovává folklorní slovesnost“, užívá pojmu „médiium“ Arne Novák ve svém literárněhistorickém kompendiu (Novák A. – Novák J. V. 1995/1936–1939: 184; v Novákově užití pojmu je obsažen i význam „okultního média“, které promlouvá jen jako hlas zprostředkovávající něco mimo sebe, i princip „nositele“ či „nosiče“). Ve smyslu „kniha“ či „masmédiium“ evidujeme užití slova „médiium“ od počátku 70. let (v *Rudém právu a Kmeni*). Médiium ve smyslu umělecký materiál užije roku 1973 Sáva Šabouk: „Různými médii nelze vyjádřit přesně totéž: jsou subtility vzhledu do reality bytí, které lze vyjádřit kresbou, jiné olejem“ (Šabouk 1973: 114).

zkoumání tak téma „médiá“ zpětně rekonstruuje (ve smyslu pojetí Johna Guilloryho)² z roztroušených zmínek o tématech příbuzných.

1. Herbartovi dědici

Sledovat různé aspekty historie estetického uvažování v Čechách v první řadě znamená sledovat linii herbartismu. Na české univerzitě dominoval do dvacátých let 20. století, herbartovské kořeny vyznačují „pražskou estetickou školu“: Josefa Durdíka, Otakara Hostinského, též Roberta Zimmermanna či Eduarda Hanslicka (Stöckmann 2017: 110).³ Obtížněji lze v této tradici vnímat i další autory: Durdík plédoval pro to, aby do herbartovské tradice byl začleněn i Bernard Bolzano, mluvil však spíše o Bolzanově filosofii než estetice (Lorenzová 1986: 163). Výjimečně je mezi herbartovce počítán i Otakar Zich⁴ (v tomto textu jej k herbartovské linii volně přidružíme, zejména abychom vyjádřili návaznosti jeho názorů na názory jeho učitele Otakara Hostinského, jakkoli jej za čistého herbartovce považovat nelze) a explicitně se na herbartovskou linii odvolává a navazuje na ni literárněvědná škola strukturalistická. Herbart sám soustavnou estetiku nepodal: z jeho poznámek ji zkonstruovali jeho následovníci, zejm. Robert Zimmermann, na jehož konkretizaci – a místy zkreslení – Herbartových idejí bylo mnohokrát poukázáno (proti Zimmermannovi a také Durdíkovi postavil roku 1891 svou *Herbarts Aesthetik* Otakar Hostinský). Mirko Novák sice soudí, že Herbart, nemaje v této disciplíně vyšších ambicí, se pokusil jen o „zpracování pojmů“ (Novák M. 1941: 57), na druhou stranu však platí, že Herbartova estetika proniká celou jeho filosofií. Jeho praktická filosofie, tj. etika, je na estetice založena, morální soudy jsou v jeho pojetí specifickými typy soudů estetických; jeho etika i estetika pracují ve stejných základních vztazích.

Jako nelze mluvit o jednoznačně vymezeném herbartismu estetickém, nelze hovořit ani o jednom homogenním „herbartismu“ jako takovém. Jde o tři generace formalisticky uvažujících autorů, u nichž se základní myšlenka zvolna proměňuje: Herbart; Zimmermann, Durdík, Hostinský; Zich a Utitz. Otázky, jež jsme si vytkli jako téma, tito autoři explicitně neotevívají. Materialita či materiálovost uměleckého díla je opakovaně zmiňována v případech jiných uměleckých druhů, než je literatura: ve výtvarném umění, stavitelství, sochařství a zejména v hudbě (jež se vůbec stala, zejména u Hostinského a později Zicha, dominantním badatelským polem herbartovského formalismu); u různých uměleckých materiálů jsou sledována je-

2 Viz Úvodem. Genealogie konceptu média a literární věda, s. 16–17.

3 „Pražanství“ Zimmermanna a (počeštělým pravopisem uváděného) Eduarda Hanzlíka zdůrazňuje Durdík (1875: X).

4 Srov. např. Stöckmann 2017: 112; Mukařovský píše o „cestě“, již připravil Durdík s Hostinským a po níž se Zich „strukturalistickému pojetí [...] přiblížil“ (Mukařovský 2000g/1940–1941: 21).

jich specifika, komparativní pohled na ně však chybí. Jazyk jako materie básnictví zde nedochází výraznější pozornosti.⁵

Herbartovská tradice se vymezuje proti obsahové estetice; ostatně antihegelovství spojuje všechny tři generace formalistů. Z předchůdců a antipodů je to jedině Schiller, jenž objektivním pojetím estetická ukazuje cestu k estetice formální.

Nejprve krátce shrňme základní teze Herbartovy estetiky: Krásno je definováno jako způsob, jímž subjekt vnímá objekt, je tedy lokalizované jen ve vztahu jich dvou – není predikátem objektivní reality jako takové, a nejde ani o kantovský subjektivismus, kdy zákony krásy vznikají zákonodárnou činností subjektu, jež formuje beztvary představový materiál. Krásno tedy musí být odděleno od duševního stavu vnímatele. Estetické kategorie vycházejí z určitých formálních vztahů (sám Herbart neužívá slova „forma“, spíše mluví o „poměru“; zatemňující nadužívání slova „forma“ klade Hostinský za vinu Zimmermannovi; viz Nejedlý 1921: 54), a jen o poměru je možný estetický soud; tyto vztahy mají hodnotu samostatnou, nikoli propůjčenou „vyšším principem“ (Zumr 1958: 306). Jednoduchý vztah či látka jsou esteticky lhostejné (tón vs. melodie, akord); *látka* není obsah, ale materiál, souhrn prvků, které teprve vstupují do estetických vztahů; *obsah* není estetickou kategorií (kritika obsahové estetiky je u Herbarta polemikou s Hegelem), ale může být estetickým elementem (je také složitým vztahem, např. fabule); koexistuje s estetickými poměry jako jeden z nich; jejich rámec nepřekračuje, je celé poměrové struktury inherentní, znamená jen ji samu a nic jiného mimo ni; jak uvádí Oleg Sus, „dílo *vůbec* nic neznámá, [...] k ničemu mimo sebe neodkazuje. [...] Herbart [...] škrtá sémantickou hodnotu jak obsahových složek samých [...] tak i jejich poměrů“; sémantiku do tvarového rozboru zabuduje až český strukturalismus (Sus 1960: 780). Každá abstrakce, vychází-li z několika soudů a hledá-li vyšší logickou nadřaděnost, ztrácí hodnotu estetickou, každý estetický soud je samozřejmý (evidentní; jeho samozřejmost se týká „dokonalé představy“, klíčového pojmu herbartovců, tj. představy, která je zbavena kontextu, v němž vystupuje, a je v tomto smyslu nezajímavá) a vyskytuje se jako jedinečný (singulární).

Tyto teze přejímají Robert Zimmermann (*Allgemeine Aesthetik als Formwissenschaft*, Obecná estetika jako formální věda, 1865), Hostinský, Zich a český strukturalismus. Posledně zmíněný ovšem vztah prvků dynamizuje – zatímco u Herbarta byla struktura mechanická, ve strukturalismu je dialektická.

Herbartismus je v české estetice a historii uvažování o umění obecně posuzován a přijímán jako předchůdce strukturalismu a v jeho logice se také vykládá,

5 To, že šíře dematerializující tendence vede hluboko do 20. století, lze doložit v kontextu vývoje intermedialního myšlení, jak ukazuje kapitola Teorie intermediality. Zjevnost vztahů, unikavost média, jakož i v kontextu druhých a dalších generací rozvoje literárněvědného strukturalismu (kapitola Otevřenost. Informační (kybernetický) moment v literární vědě a české experimentální poezii 60. let), byt v obou kontextech vidíme i protikladné momenty. Odlišně, založením východiska teorie kultury ve společenském světě jednání, pojímá materialitu (také literatury) Raymond Williams (kapitola Komunikace, roztok a medialita. K paradoxnímu charakteru Williamsova myšlení o médiu).

a to někdy s důrazem až přehnaným – například když Oleg Sus „upravuje“ Zichovu teorii odnímaje její část psychologickou a nově ji stavě na lingvistický základ, aby vyniklo – či spíše aby vzniklo – její provázání s teorií Jana Mukařovského (viz Steiner 2014: 46).

Problém formy (a také, což se připomíná méně, materiálu či média) je určující pro hlavního exponenta herbartismu u nás, Josefa Durdíka.⁶ Ve *Všeobecné estetice* (1875) se plně hlásí k estetice formové, přičemž formu chápe jako poměr představ; vůči estetice obsahové projevuje zásadní nechuť, „i když jí leckde dělá ústupky nelecjaké, zvláště v poetice“ (Sus 1960: 781). (O vratké hranici estetiky obsahové a formální u Durdíka ještě pojednáme.) Pojem *obsahu* Durdík nezavrhuje, jeví se mu však jen jako pomysl, pouhá vnímatelova (subjektivní) představa vyvolaná formou, jež sama o sobě estetickou hodnotu nemá: „cit, nálada, duch“ atd. je jen působení formy, cit je však u dokonané představy nutný a forma i obsah se týkají představ a jejich vztahu (zejm. Durdík 1875: 292).

Estetický dojem krásy nepůsobí – stejně jako u Herbarta – nic jednoduchého, krásný předmět musí být složitý. Tato složenost implikuje složky či členy krásného objektu a jen tato složenost umožňuje estetický cit a soud. Členy složenosti jsou představy (viz níže): „estetice běží pouze o *poměr mezi představami*, tj. představami času, prostoru, barev, ploch, svitů, tónů, čar, tvarů atd.“ (ibid.: 34).⁷ Předmětem estetiky je „libý poměr“ představ ve složeném celku, a jediné „poměry složek tvoří krásný objekt a umožňují vznik dojmu krásy“ – samotné složky tohoto vztahu jsou ale esteticky irelevantní. V důrazu na složitost, resp. složenost lze vidět jistou anticipaci strukturalismu.⁸

Každé krásno se skládá z členů, tedy *představ*. Představy Durdík dělí na prvotné, tj. smyslové pocity (vjemy), a odvozené, „osnované“ z prvotných. Sus ovšem zdůrazňuje, že v klíčovém pojmu „představa“ Durdík neodlišil jeho dva rozdílné významy: útvar vědomí a jazykový význam – ten může, ale i nemusí být představou doprovázen; navíc Durdík leckdy užívá „představu“ i ve významu „význam“ (Sus 1960: 792). (Teprve škola Hostinského, zejm. Otakar Zich v *Estetickém vnímání hudby*, 1910, nahradí pojem „představa“ pojmem „významová představa“ a strukturalismus koneč-

6 Shrnutí Durdíkovy estetiky viz in Tretera 1989.

7 Citace upravujeme podle obvyklých zásad pro vydávání novočeských textů.

8 Srov. Sus 1960: 783, též Novák M. 1937: 135. K Durdíkově tezi, že „souhrn [...] poměrů jakožto způsob složenosti estetického předmětu je *forma* ve vlastním estetickém smyslu“ (Durdík 1876: 20), uvádí Mirko Novák: „A jediné takováto forma může být pramenem skutečné estetické hodnoty. Uvážíme-li, že onen ‚způsob složenosti‘ není v podstatě nic jiného než to, co moderní terminologie jmenuje *strukturou* uměleckého artefaktu, pak je Durdík u nás první, kdo ukázal na strukturu, a to na přísně *formální* strukturu uměleckého projevu jako na základ estetické záliby a tím i na hlavní problém estetiky“ (Novák M. 1937: 135, kurziva M. N.).

ně „významem“;⁹ Durdík v případě básnictví došel k představám neseným slovními znaky, ale nedovedl přejít k významům, jež by „dovolily pojmout i vztahy mezi významy jako vyšší *významové struktury*“; Sus 1960: 800). Durdíkův formalismus tak místy přestává být skutečným formalismem – zahrnuje do sebe totiž i prvky estetiky obsahové (dokonce, jak konstatuje Mirko Novák [1941: 70], i hegelovské; k hegelovství se ještě vrátíme).

Už Durdíkova *Všeobecná estetika* se začne na úkor zájmu o metafyzický pojem krásy ubírat k specifikům jednotlivých uměleckých druhů (někdy je jí v tom přiznáváno prvenství, srov. např. Hanslick 1973/1854: 33–34). Umělecké druhy Durdík lokalizuje nejprve na základě druhů krásna (krásno duchové vs. smyslové; toto dělení přejde i do jeho *Poetiky*, 1881) a posléze v typologii umění, kterou podává jako systematickou množinu opozic uměleckých druhů stanovenou podle „pořadí krásna“ (malířství – hudba, které „podávají nálady“; sochařství – básnictví, které „podávají postavy“; a stavitelství – rytmika, kde je rytmika doplněná „kvůli schématu“; Durdík 1875: 617); dále resumuje schematickou typologii Hegelovy obsahové estetiky, danou vztahem mezi uměními objektivními (výtvarné umění), subjektivními (hudba) a subjektivně objektivními, jež se jeví jako „totalita všech uměn“ (ibid.: 618), tj. básnictví, a jejich kombinacemi; k této typologii ovšem vyslovuje výhrady, jež vyústí v konstatování, že jakákoli typologie umění je arbitrární a nedokonalá a že koneckonců vposled jde vždy o jednotlivá umění samotná, nikoli o jejich typologizaci (ibid.: 620). Bez ohledu na toto tvrzení se nicméně o typologii sám pokusí.

V *Poetice* Durdík vyjmenovává pět druhů umění definovaných jednak druhem krásna, které vytvářejí (krásno rozměrné a čarové – architektura), jednak smyslem, na nějž se obracejí (malířství – zrak). Jde o stavitelství, malířství, sochařství (tato tři umění jsou výtvarná „v širším smyslu“), hudbu a básnictví; to jsou umění jednoduchá. Skládáním krásen vznikají další uměny (herectví, tanec aj.). Durdík naznačuje i jiné možné typologie uměn: umění jednoduchá a/nebo složená, bezprostřední/přímá (např. hudba, která nemluví k jinému smyslu, než který oslovuje primárně) a prostřeďečná (u nich je libost vzbuzena něčím jiným než primárním artefaktem). Jakkoli se, zejména v *Estetice*, pokusí o systematickou typologii, osciluje Durdík mezi přístupem paragonálním, který chce jedno umění nadřadit druhému, a intermediálním, který si všímá specifik jednotlivých umění/médií.¹⁰

Durdíkova kritika se tu samozřejmě obrací rovněž k Hegelově systematické umění, v níž je nejvýše postavena poezie, neboť je nejbližší pojmovému myšlení filosofie – a poezie je tedy vlastně krásno duchovní. Dichotomie krásno duchové – krásno smyslové se tak stává dichotomií básnictví – jiná umění; tuto tezi, jež je zároveň významným posunem od Hegela, jenž sice staví poezii na vrchol umění, nikoli však do

9 O významu, resp. smyslu slova, věty a textu („básnické myšlenky“) píše Zich již ve studii *O typu básnických* (čas. 1918, knižně 1937).

10 Blíže se toto rozlišení upřesňuje ve třinácté kapitole *Teorie intermediality*, v části *Genealogie disciplíny*, s. 506–513.

opozice vůči ostatním uměním, opakuje Durdík i v *Poetice*.¹¹ V důrazu na mediální specifickou (Poetika) se Durdík přibližuje intermediálnímu přístupu, vzdaluje se mu naopak ve zdůraznění faktu, že každé umění „hájí okres svůj“, tj. že jednotlivá umění na sebe nejsou převoditelná, majíce specifickou povahu (*Estetika*),¹² že „každá uměna má něco osobitého, co na ní nejvíc vyniká, co v jiných se sice objevuje též, ale menším údělem“ (Durdík 1881: 73) – tedy na anulaci principu transmediality ve smyslu převoditelnosti založené na sdílených předpokladech. Důraz na nepřevoditelnost umění se však ukáže i jinde: Durdík odmítne synkrezi (v pojmosloví Mathauserové [1999: 102],¹³ resp. intersémiotický překlad či transmutaci v terminologii Jakobsonově) s tím, že např. píseň je buď zpěv, nebo báseň, a že pro vnímatele se zde aktualizuje Zimmermannova myšlenka „ustavičného kompromisu“ (Durdík 1875: 314).

Básnictví se v tomto taxonomickém systému stává neuralgickým bodem. K jeho pochopení je nutno se vrátit k ranému spisu *Kalilogie čili o výslovnosti* (1873), kde Durdík odlišil smyslovou (zvukovou) stránku slov od představ slovy označených – tedy krásno smyslové či vnější (zvuk) a duchové či vnitřní (představa). „Duchové krásno“ představ je nesené nebo lépe řečeno „naznačené“ slovy, tj. vnější smyslovou formou.¹⁴ Myšlenku dvou krásen rozvinul Durdík podrobně ve *Všeobecné estetice* a v *Poetice*, kde vedle nich postavil krásno ve skutečnosti, tj. mimoumělecké esteticky. Zatímco ostatní z pěti základních umění jsou založeny na „krásnech“ daných fyzikálními vlastnosti jejich materiálu (tvar, jas/šerosvit, rozložení v čase...),¹⁵ tj. jde v nich – v Durdíkově terminologii – o krásno „smyslové“, je „krásno básnické [dáno] z představ pojmových“ (Durdík 1881: 4), tj. inteligibilně (poměr představ se v tomto bodě jeví jako reziduum Herbartovy psychologie; srov. Novák M. 1941: 68), a ovšem také z krásna smyslového (básnictví je krásnem duchovým, ale souvisí „zvučností i rytmikou svou s krásnem smyslovým“; Durdík 1875: 255). Básnictví oproti ostatním uměním je „uměnou, jež vypočítuje krásno duchové, a sice na

11 Durdík 1875: 145; idem 1881: 70: „Stojí poesie proti všem uměním smyslovým.“

12 Srov. např. i Durdíkem uvedený citát z Herbarta: „Co [hudba] říci chce, to vyřkne úplně a nelze to než jen prašpatně přeložit do jiného jazyka“ (ibid.: 240). Durdík zároveň konstatuje, že „obdob mezi barvou a tónem, mezi malbou a skladbou vyskytlo se nám hojně“ (ibid.: 313), nejde však o vzájemnou převoditelnost jednotlivých umění, ale spíše o určité analogie: tak např. plastika (sochařství) a básnictví jsou trojdimenzionální proti malbě a hudbě: malba má čáry a plochy, plastika dodává prostor; k „pouhému znění tónu“ dodává báseň představy atd.

13 K pojetí Zdeňka Mathausera viz více ve zmíněné třinácté kapitole, s. 525.

14 Oleg Sus v této souvislosti připomíná, že Mukařovský byl ve své máchovské studii (1928; srov. Mukařovský 1948a/1928: 10–11) formalističtější než Durdík, když lokalizoval jazyk i představy jím sugerované na tutéž úroveň (Sus 1960: 792).

15 Stavitelství je „krásno rozměrné a čárové“ (Durdík 1881: 10); sochařství „obracuje se vlastně na smysl hmatu“ (ibid.: 16); jak sochařství, tak architektura potřebuje „slohování“; malířství „jest uměnou jednoduchou“, „obrací se toliko na jediný smysl [zrak]“, ale zároveň „smíšenou“, neboť bere látku „z jiných okresů krásna“; krása malířství „v užším pravém smyslu malebná záleží jen na prvých [kresba, temnosvit, barvy]“ krásnech, ta druhá jsou obsahová (ibid.: 23); hudba záleží v tónu a rytmice, jimi vzniká skladba; hudba je „jednoduchá uměna, obracující se na jediný smysl: sluch. Ona však dále jest také bezprostřední čili přímá“ (ibid.: 37).

představách pojmových, slovy naznačitelných“; obrací se ke sluchu „a prostředkem jeho ku představování pojmovému“ (ibid.: 50); „zvuky v básni [jsou jen] mosty ku představám“ (ibid.: 501; recitace básně je chápána jako druhotná, odvozená; ibid.: 502), je tedy uměnou „složenou i prostředčnou, [...] [a]č zevnější forma básně jest smyslná, pravý básnický obsah jest duchový a tím stojí poezie proti všem uměním smyslovým“ (Durdík 1881: 50, 70).

Jinými slovy: materialita, jež je v definici ostatních umění klíčová, je v básnictví potlačena, resp. konstatována, avšak hodnocena jako marginální. Zatímco např. u hudby byly momenty sémantické irelevantní, u „básnického krásna“ je tomu naopak – zvukové složky se staly druhořadými, za základ estetické hodnoty a za materiál básnictví byly prohlášeny představy: „Krása básnická nezáleží ve zvuku, tedy v rytmu a rýmu, nýbrž pouze na představách“ (Durdík 1873: 74); analogicky ještě v *Estetice*: „Není to více čára nebo tělový tvar, není to dojem barvy ani tónu, zkrátka žádný smyslný pocit více, co jest živlem krásna básnického. Jest to představa. [...] Krásno básnické jako každé jiné vzniká z poměru; kdežto však při krásnu hudebním jsou členové poměru tóny, [...] jsou při krásnu básnickém členové představy“ (Durdík 1875: 255). Ve stejném klíči, tj. na základě poměru představ, popisuje Durdík i jazykové tropy a figury, metaforu a rým (ibid.: 60–61; podle Suse zde Durdík podrobuje korekturám „herbartovské dogma o estetické funkci ‚poměrů‘“; Sus 1968: 26).

V *Poetice* Durdík také rozvinul tezi o dualismu dvou forem. Byl přesvědčen, že „v básni nejhlavnější věci zůstává krása myšlenková, to vlastní básnické krásno visící na *formě vnitřní*“ (Durdík 1881: 201–202). Věnoval se nicméně oněm „druhům krásna“, jimiž se básnická „vidina“ „vtěluje“ a zjevuje „jakožto skutečné, věčné umělecké dílo“: „formě zevnější“, již také zasvětil hlavní část své *Poetiky*. *Zevnější forma* slouží k realizaci „vidiny“, tj. autorské myšlenky, k tomu, „aby byla smyslům patrnou“ (Durdík 1875: 310). Zprostředkující funkci vnější formy plní „mluva“, jež se skládá z „jazykových známek představ“ (Durdík 1881: 201). Lišením obou forem rozbíjí Durdík u Jungmanna – o němž níže ve výkladu pojednáme důkladněji – už pojmenovanou jednotu uměleckého díla, formy a obsahu, když mezi formu zevnější a vnitřní, mezi krásno hudební a krásno básnické vkládá jako zprostředkující článek jazyk, čímž vzniká představa „dvojnosti“ literárního díla (Dolanský 1948: 230–231). Jazyk je tedy v Durdíkově pojetí právě jen „médium“, které produkuje dvě „nezávislé“ podoby krásna.

Durdíkova myšlenka lišení vnější a vnitřní formy může být zpochybněna v několika směrech. Z hlediska systémového – z hlediska obecné estetiky či taxonomie uměleckých druhů – by totiž buď měla být oběma formami vybavena všechna umění, anebo by všechna měla být převedena jen na „vnější formy“. Durdík připouští variantu první jen u poezie (básnictví), všechna ostatní umění přiřadil k smyslovému krásnu, které podle něho uvádí smyslové pocity bezprostředně v poměry. Tady se však Durdík dopouští omylu: všechna umění mají obě formy, tj. i krásno duchové (každá vnější forma něco znamená). Dualismus dvou forem (a zejm. pak pól formy vnitřní) narušuje formalismus a zavádí dualitu formy a obsahu – umožňuje však také tento obsah zohlednit.

Ve *Všeobecné estetice* je obsah uměleckého díla definován jako souhrn všech forem zbavených sémantických funkcí, tj. forma, jež nic neznamená (typicky v hudbě). Ovšem básnictví zná ještě jiný typ „obsahu“, totiž vázaný na duchovou krásu, obsah představový, významový. Ten je definován mimeticky: básnictví (stejně jako malířství) zpodobňuje to, co má vzor ve skutečnosti.¹⁶ Zatímco v jiných uměleckých druzích jsou „látkou“ prvky, z nichž je složen „předmět“, nabízející se estetickému zážitku, jsou v básnictví „látka“ i „předmět“ totožné – a identické s „obsahem“.¹⁷ Co je na obsahu esteticky relevantní, je to, v čem jde o poměry (látka sama je esteticky irelevantní). Obsah básnického díla je dán součtem obou typů obsahů. Materiál básnictví je tedy, jak Durdík precizuje v *Poetice*, „celá zásoba představ“ (Durdík 1881: 50–51), jsou to „představy, které jsou schopny dojít výrazu slovy, jimi naznačeny a ustáleny býti, zkrátka *pojmoschopné představy*. Slovo co prostředek sdělovací jest s celým zvukem svým zase materiálem formy zevnější, tedy *není* materiálem básně, nýbrž prostředkem, nástrojem, hýblem básníkovým“ (ibid.: 51, kurziva J. D.), a je tedy „pouhé“ médium.¹⁸ Marginalizace jazykové materie se ukazuje i v další Durdíkově tezi: slovo je mu též „nejpoddajnějším motivem“ (ibid.), tj. nejméně „viditelným“ materiálem (řeceno s Mukařovským: ztrácí aspekt díla-věci). Jazyk tedy není nic, co by básník musel překonávat, co by mu kladlo odpor, bez výhrady se nabízí být médiem jakékoli představy. Vzhledem k proklamované mimetičnosti básnictví můžeme konstatovat, že „techné“ je u Durdíka chápána jako podřazená konceptu mimesis.

Podstata umělecké hodnoty básnictví tkví ve vnitřní formě, „bez ohledu ještě k verši a k jeho smyslové lahodě [...] vztahuje se k poměrům představ“, tj. k vnitřní formě; k té přichází vnější forma (resp. „v užším smyslu výhradně takzvaná forma“; Durdík 1875: 285–286), avšak ta už básnickou hodnotu nezvyšuje.

Dva typy krásen i již naznačená myšlenka dualismu materiálu a představ vedly podle Suse (1960: 796) u Durdíka k rozpracování systému dvou (resp. tří) „pater“ (což je pojem Durdíkův) forem v nejšířším slova smyslu:

1. Myšlenka (básnická představa), jež se asociuje s duchovním krásnem a je analogická formě vnitřní (její povahu dobře vystihuje strukturalistický pojem *označované*). Toto „patro“ je zásadní a má privilegované místo; i básnická myšlenka je definována jako „poměr představ“; básnické myšlenky jsou nesený jazykem, jenž je zároveň nástrojem běžného dorozumívání. Myšlenka básnická je „vpravena“ „v pěknou formu“ („na obsahu [jí] nezáleží, než toliko na krásné formě [...] básně

16 Zmínka o mimetičnosti básnictví a malířství je výrazná zejména v úvodu *Poetiky* v souvislosti s typologií uměleckých druhů, kde odlišuje umění mimetická od „bezzvorových“ (hudba, stavitelství; srov. Durdík 1881: 11n), a stojí v napětí k tezi o „fantazii“ jakožto stimulu zobrazených představ (ibid.: 51), jež evokuje možnost se z konceptu mimesis vymanit.

17 Viz Steiner 2014: 51; i tato látka je esteticky lhostejná, na rozdíl od formy, jež je totožná se vztahy mezi látkou (mezi prvky předmětu).

18 V pasivním instrumentálním smyslu; viz kapitolu „Médium“: koncept, dějiny, část Konceptuální (pre-)historie „médií“, zejm. s. 34–41. Srov. pak doklad pojmu v kontextu neoavantgardní poezie v kapitole Otevřenost, s. 317.