

OD REMEDIACE K POSTDIGITALITĚ

Piorecký, Karel. *Česká literatura a nová média*. Praha : Academia, 2016, 300 s.

David Vichnar

Úvodem své studie *Česká literatura a nová média* vyjmenovává Karel Piorecký „otázky, které stojí za textem této knihy a jež motivovaly její vznik“. Znění takto:

Jak na mediální změnu (spojenou s rozšířením internetu a dalších digitálních médií — pozn. aut.) reagovala česká literatura?

Jak vstupovala do interakce s novým médiem?

Jaký status v tomto novém mediálním poli získala?

A jaké výzvy tato mediální změna staví před metodologii literární vědy? (s. 11)

Slouží autorovi ke cti, že v knize poctivě hledá a snaží se podat na všechny tyto otázky co možná nejpřesnější odpovědi, třebaže materiál člení primárně coby tematické sondy do českého literárního prostředí a provozu od poloviny 90. let do současnosti. O tom svědčí rozdělení textu na kapitoly jako „Receptce internetu v českých literárních časopisech“, „České literární blogy“, „Umělecká reflexe nových médií v tištěné literatuře“ či závěrečný oddíl věnovaný současné situaci, „Literatura na prahu postdigitální éry“. Pro potřeby této recenze postačí, pokud se přidrží Pioreckého úvodních otázek a podá přehled odpovědí, které na ně jeho studie přináší.

Nejprve však, jak to činí sama Pioreckého studie, je nutno objasnit její metodologická východiska a definovat několik klíčových pojmů mediálně-literárního diskurzu, s nimiž pracuje. Prvotním je zde pojem „remediace“, který Piorecký chápe v návaznosti na Jay Davida Boltera a Richard Grusina „nikoli jako jednosměrný, ale naopak jako obousměrný proces, v němž nositelem změn nejsou pouze nová média, ale s jejich nástupem se nutně mění také média stará, která jsou přinucena na tyto změny nějak odpovědět.“ Tak se naskytá pohled na dva druhy interakce, k nimž literatura ve vztahu k novým médiím tíhne: „buď k experimentu s novým médiem, jeho pragmatickému užití, nebo k jeho pouhé tematizaci“ (s. 17). Je dokladem úplnosti Pioreckého studie, že svou pozornost vyváženě věnuje oběma tendencím. Dalším pro Pioreckého důležitým termínem je „demokratizace diskurzu“, která poukazuje na „klíčovou vlastnost nových médií, totiž jejich schopnost rozšiřovat komunikační prostor, vytvářet a distribuovat komunikát novým, demokratičtější způsobem“ (s. 19). Třetím stěžejním pojmem je „digitální kultura“ jako taková, k jejímž charakteristickým znakům Piorecký počítá:

fragmentárnost a kolážovitost, kvantitativní nárůst textů, informací a informačních zdrojů ve veřejném oběhu, jenž hrozí komunikačním zahlcením a rovněž těmito jevy nastolenou nutnost selektivní percepce, při níž je nutné brát zřetel na absenci garance kvality informací. [...] K základním znakům digitální kultury, které jsou zároveň diferencujícími znaky starých a nových

médií, řadím posilování personalizace médií a jejich užívání pro osobní prezentaci (s. 20).

Tyto tři pojmy logicky implikují termín poslední a nejdůležitější, a tím je digitální textualita. Zde Piorecký názorně ilustruje remediační důsledky adjektiva „digitální“ pro pojem „textualita“ na příkladu předdigitální studie Miroslava Červenky z r. 1971 „Textologie a sémiotika“ a jejího kontrastu vůči pojednání „Dialogismus, intermedialita a digitální textualita“ (2006) Federica Pellizziho. Zatímco Červenka „akt zveřejnění“ textu pokládá za „přelomový moment“ v jeho dějinách, jako posun „od kazuality k intencionalitě“, Piorecký zcela správně poukazuje na to, že v éře textuality digitální se tento „moment“ nekoná — znění textů totiž „zůstává variabilní i po okamžiku zveřejnění, autor má možnost do něj i poté zasahovat, komentovat je či nad ním diskutovat se čtenáři“ (s. 22–3). Úvahy nad procesuální povahou digitálního textu vedou Pioreckého k užitečnému rozlišení (které si vypůjčuje od Pellizziho) na dvě jeho fáze: generativní text, který oplývá vlastnostmi řekněme tradičními (autorství, intencionalita apod.), a text emergentní, k jehož charakteristikám patří „sukcesivnost, možnost editace a montáže“ (s. 24) a jehož povaha je proměnlivá, příležitostná. Pellizzi dokonce hovoří o textu jako o „happeningu“. Taková jsou ve stručnosti metodologická východiska Pioreckého práce a hlavní diskurzivní ukotvení jejího jazyka.

V kapitole s názvem „Recepce internetu v českých literárních časopisech“ podává Piorecký informovaný a přesvědčivý doklad toho, že na příchod hypertextu a digitálních médií reagovala česká literatura v drtivé většině neochotně, se skepsí a nedůvěrou. Přeloženo do jazyka Pioreckého studie, „proces remediace byl doprovázen, resp. spoluutvářen metaliterární reflexí přítomnosti nových médií a artikulací jejich možného dopadu na média stará“ (s. 29) — a tato reflexe byla až na čestné výjimky (např. Martin C. Putna) negativní a podezřivá, a to zejména před „přelomovým“ rokem 2001, kdy internet (nutno dodat konečně) začal být v rámci literárního provozu brán vážně. Nejzajímavějším oddílem kapitoly je její samotný závěr — zde Piorecký provokativně označuje internet za „pomůcku pro handicapované“, což vysvětluje takto:

Recepce internetu v českých literárních časopisech [...] ukazuje, že nová digitální technologie a nové síťové médium sehrálo v českém prostředí nejvýznamnější roli pro autory, kteří byli v soudobém literárním procesu nějakým způsobem handicapováni. [...] Jako první v internetu uviděli příležitost autoři, kteří svůj symbolický kapitál „prohospodařili“ v době normalizace. [...] Druhou silnou (resp. nejsilnější) skupinou autorů, kteří internetem překonávali svůj handicap, byli naopak autoři, kteří nikdy žádným symbolickým kapitálem ne-disponovali [...] — autoři amatérští, začínající či neúspěšní (s. 56–7)

Odpověď na druhou otázku z úvodu studie („Jak vstupovala do interakce s novým médiem?“) podává Piorecký v kapitole „Literární experimenty na českém internetu“. Jeho vymezení pojmu „elektronická literatura“ se drží autoritativního kompendia *The Johns Hopkins Guide to Digital Media*, který soubor děl spadajících do této kategorie vymezuje jako „literární díla vzniklá technikami, které ve svých podstatných aspektech využívají možností počítačů či počítačových sítí, a jsou jejich pomocí šířeny (sic) nebo veřejně prezentovány (sic)“ (60). Materiál zde Piorecký dělí na dva velké oddíly „digi-

tální poezie“ a „hypertextová próza“, přičemž v rámci prvního rozebírá tvorbu Jiřího Dynky, Michala Šandy, Františka Horky a Jiřího Černického, ve druhém pak zejména první český pokus o hypertextovou prózu, *Město Markéty Baňkové*, a dále *HyperHomer* Petra Odillo Stradického ze Strdic, pokus o „multiautorský hypertext“.

Otázkou interakce nových médií s literaturou se zabývá i následující Pioreckého kapitola „České literární blogy“, kde platforma blogu je chápána zejména jako individualizovaná publikační forma osobního výrazu (ať už např. publicistického, či literárního). Nejzajímavějším oddílem kapitoly je Pioreckého zamyšlení nad „narrativní strukturou“, kterou blog jako médium pro literaturu skýtá. Tato struktura během procesu remediace prošla podstatnými změnami, jež se Piorecký snaží v oddíle postihnout. Na zhruba deseti stránkách sice zabíhá do historického exkurzu po publikační praxi „románu na pokračování“ od Aloise Jiráska a Karoliny Světlé až po *Blogový román* Michala Viewegha, ovšem podobnosti, jakkoli očividné a jistě nenáhodné, končí ve chvíli, kdy Piorecký obrací pozornost k situaci digitálního zveřejnění:

Situace digitálního zveřejnění proměnila romány na pokračování ovšem ve výsledku více, než by si jejich současní autoři přáli, a zřejmě i více, než si sami uvědomují. [...] tato díla ztratila tradiční podobu literárního znaku, stala se díly akčními, časovými a jejich významové dění se stalo závislým na aktivitě komunit, které vznikají kolem těchto děl a publikačních platform, jimiž jsou šířeny (s. 127).

A nejen to. Jak Piorecký dodává, nevyvázala digitálnost literaturu ani zdaleka z ekonomických vztahů běžné literární produkce: „Digitální zveřejňování románů na pokračování se stalo marketingovou strategií, která svůj (ekonomický) smysl naplňuje většinou až při transferu díla do knižní podoby“ (tamtéž). Nic na tom nemění ani literární provoz na sociálních sítích Facebook a Twitter a tzv. projekty společného psaní či mikro-romány (např. *Twitteropsaní s Jaroslavem Rudišem*).

Třetí z úvodních Pioreckého otázek („Jaký status v tomto novém mediálním poli získala?“) se pokouší zodpovědět kapitola „Amatérská literární fóra“. Zde Piorecký opět sleduje činnost literárních „amatérů“ v dobách předinternetových — vlastně až od ustavení časopisu *Ruch* a komunity, kterou kolem sebe soustřeďoval. Naskýtá se otázka, zda je opravdu nutné podat osmistránkový přehled celkem stopadesátiletého vývoje, který má navíc pro situaci od poloviny 90. let dále pramalý význam: jak již Piorecký několikrát zdůraznil, teprve internet a literární servery přeci poskytly „zájemcům o prezentaci literárních textů mnohonásobně širší publikační prostor, než měli v tištěných a elektronických médiích dosud“ a navíc „nabídlý rovněž odlišný a svou extenzivností atraktivní způsob zpětné vazby“ (s. 146). Relevantnější je Pioreckého snaha o definici samotného pojmu „amatérská literatura“, který je problematický svými pejorativními konotacemi. V návaznosti na Jonathana Cullera a jeho chápání „literární kompetence“ jako „předpokladu rozumění textům, pro něž je nezbytné pochopit pravidla fungování literárního diskurzu“, definuje Piorecký amatérskou literaturu coby

tvorbu těch autorů, kteří si zmíněná pravidla literárního diskurzu neosvojili, případně si je osvojili jen zčásti, buď proto, že jim to zatím nedovolil jejich

nízký věk, nebo proto, že osvojení těchto pravidel přesahuje jejich individuální schopnosti (s. 147).

Poté již Piorecký věnuje plnou pozornost provozu a činnosti literárních serverů a fór (nejčastějším příkladem je mu zde server *Písmák* a fórum *Totem*). Rozšiřuje se o základních aktivitách, které musí amatérský autor v zájmu publikace vyvinout (rozeznává celkem čtyři: registraci, editaci, publikaci a evaluaci) — v jeho podání se tedy výklad mění v jakýsi praktický „návod k použití“. Bez zajímavosti také není Pioreckého rozbor interakce internetové literární „komunity“ s literaturou tištěnou, tedy „etablovanou“. Všimá si, že autoři „etablovaní“ tiskem se součástí internetových komunit stávají hlavně ze dvou důvodů: z potřeby ověřit reakce na dokončované texty (Pioreckého příkladem je Lubor Kasal), nebo v zájmu prověření možností těchto médií stát se alternativou médiím tištěným (např. Gabriel Pleska). „Pouze výjimečně,“ poznamenává Piorecký, „však tito autoři setrvávají uvnitř těchto komunit delší dobu — funguje zde totiž mechanismus vyloučení, který nezasahuje pouze tyto experimentující „vetřelce“, ale i autory, kteří začínali na literárním fóru a podařilo se jim proniknout do tištěných literárních médií“ (s. 176). Prostupnost a interakce digitál-tisk je tedy spíše teoretická a do praxe se ji uvést daří jen výjimečně — přesto nelze než souhlasit s Pioreckého hodnocením, že „literární fóra se stala pro autory generace Y primárním publikačním prostorem, jehož prostřednictvím vstupují do literární komunikace“ (tamtéž).

Po tendenci „pragmatické“ a „experimentální“, kterou tímto do detailu zmapoval, obrací Piorecký pozornost k tendenci „tematické“ — a to v kapitole „Umělecká reflexe nových médií v tištěné literatuře“. Otázka již tedy nezní, jak se literatura proměňuje v rámci nových médií a jejich důsledků pro společnost, teoretických jako praktických, ale jak se nová média promítají v literatuře psané, vydávané a recipované tradičním způsobem. Zde podám jen povšechný výčet děl Pioreckým rozebíraných. Předně se zabývá technologií mobilního telefonu a SMS komunikace coby tématem a prostředkem zápisu literárního textu — rozebírá tedy první český SMS román (Martin Vopěnka: *LASKA PO SMS*, 2001) a projekt *MOBILYRICS* Petra Odilla Stradického ze Strdic, dále SMS básně (*Tradicional* Miloše Vodičky) a projekt *SMS rozhlásky* Tomáše Kafky, v němž mobilní telefon figuruje nejen jako nástroj psaní, ale také distribuce textu. Poté se Piorecký zaměřuje na komunikační technologii e-mailu: rozebírá román v e-mailech (*Hledání běžeckého těla* Jakuba Česky), jakož i sociologický esej v e-mailech (*Matky po e-mailu* Jiřiny Šiklové).

Teoreticky nejhodnotnější částí kapitoly je tak Pioreckého přehled počátků programního konceptualismu v české poezii — přítomnost digitálních médií se totiž do podoby současné literatury promítla nejzajímavěji „v experimentálních literárních tvarech a postupech, pro které se posléze ustálilo označení konceptuální psaní, resp. konceptuální literatura/poezie“ (s. 213). Opět pomocí *Johns Hopkins Guide* charakterizuje Piorecký konceptuální psaní poukazem na typické postupy konceptuálního textu jako „inscenování podmínek vzniku textu a stavby jeho kompozice za formálních omezení [...], která jakoby sama organizují výchozí jazykový materiál (např. alfabetizace, řazení podle délky slova, apropriace, použití automatického překladače)“ (s. 214). Světoznámým je v tomto kontextu projekt „netvůrčího psaní“ (*uncreative writing*) amerického konceptualisty Kennetha Goldsmithe. V českém prostředí pak

Piorecký zasazuje počátky konceptuální prezentace počítačového generování textů do roku 1993 a prózy Jaroslava Maliny a Jaroslava Benedíka s názvem *AMOR*. V tomto *Počítačovém systému k automatickému generování milostných scén* Piorecký nachází následující konceptuální rysy:

Manuál prezentuje smyšlený softwarový nástroj v rozporu s možnostmi soudobého počítačového vybavení — vstupní data se zadávají česky, není potřeba znát žádný programovací jazyk, odpovědi jsou otevřené atd. Je tedy evidentní, že nejde o evokaci softwaru, který by mohl hypoteticky skutečně fungovat, ale o nadsázku zcela v intencích humoristického stylu, v němž je celá próza napsána (s. 220).

Počátky konceptualismu „programního“ (tedy nikoli jen „prezentačního“) v české poezii pak Piorecký nachází ve sbírce *55 007 znaků včetně mezer* Ondřeje Buddeuse (2011), který vlastní autorský podíl na knize vyjádřil v tiráži souslovím „text a koncept“. Odsud je již jen kousek k *Impromptu* (2012) Romana Haisela coby příkladu literárního glitch artu, tedy umělecké strategie založené na momentu „inscenování či estetizování dysfunkčnosti počítačového systému“ (zde Piorecký parafrázuje Lori Emersonovou). Haiselova próza je pak příkladem „záměrného, na základě předem promyšleného konceptu realizovaného užití chyby v literární kompozici“ (s. 235). Poslední konceptuální technikou, kterou Piorecký zkoumá, je apropiace — tedy osvojení a remix nalezených či jinak „neautorských“ textů. Příkladem je zde sbírka Petra Štengla, Jakuba Šofara a Michala Šandy *3,14čo! Diskusní básně*, jež je složena výhradně z textů nalezených na diskusních fórech zaměřených na rozmanitá témata a umístěných na českém internetu.

Poté, co takto důkladně vylíčil nedávné dějiny digitální literatury a zmapoval pole literatury nových médií, obrací Piorecký na závěr své studie pozornost k výzvam do budoucna (čímž odpovídá na poslední ze svých úvodních otázek ohledně metodologických výzev). Co tedy s „literaturou na prahu postdigitální éry“? Jakými rysy se vyznačuje, jakými změnami si v digitálu prošla, a je to ještě vůbec literatura, jak jsme ji chápali dosud? Ze všeho nedříve si je nutno uvědomit, že zde nejde o „přesun literatury na internet“ jako spíše o „rozšíření literatury o okrajový, ale co do kvantity velmi široký segment“ — toto je „pohyb, který digitální literatura předala kultuře literární“ (245). Rozdíl mezi literaturou předdigitální a postdigitální Piorecký velmi užitečně vystihuje pomocí tří procesů, které označuje následovně: Restrukturace a rozpínání literárního systému, destabilizace textu a vernakularizace literární kultury. Pokud jde o literární systém, proměňuje digitální kultura všechny z jeho klíčových procesů: jak produkci, tak i zprostředkování, recepci a zpracování textu. Destabilizaci textu postihla už Pioreckého kritika Červenková chápání textologie — v éře digitální se otevírá „široké pole textuality, v jehož rámci je text principiálně nestabilní a je vždy alespoň pod částečnou kontrolou svého autora [...] mnohdy je takový text také otevřený tvůrčím zásahům čtenářů“ (254). Ke slovu se zde také dostávají metody digitálních humanitních věd, které oproti preferované technice *close reading* (tedy „blízké, důkladné čtení“) humanitních věd tradičních stavějí techniku *distant reading* (tedy „vzdálené, povšechné čtení“), které nám umožňují strojová zpracování textových dat. Světově známým průkopníkem a prorokem digitálních humanitních

věd je Franco Moretti, kterému Piorecký věnuje čestnou zmínku. Co se posledního procesu „vernakularizace literárních kultur“ týká, jde o termín Henryho Jenkinse, kterého Piorecký užívá k popisu postdigitální literární kultury, jež je „ze své podstaty decentrovaná, což jí na jednu stranu ubírá na možnosti měnit konvence, podle nichž se řídí literární systém, na druhou stranu její otevřená, decentrovaná povaha dává flexibilitu a umožňuje kvantitativně růst“ (s. 259).

Hlavní otázkou, plynoucí z popisu těchto hlavních procesů, je pro Pioreckého tato:

Je tato nová a nebývale silná role amatérů v literární kultuře pozitivním projevem její demokratizace, v němž byly odstraněny dosavadní sociální, ideologické, geografické či jiné překážky? Nebo jde o invazi literárních diletantů, kteří využívají volný prostor a s růstem plochy, kterou kolonizovali, nabývají sebevědomí a dělají si další nároky? (s. 262).

Na tuto poslední a zásadní otázku Piorecký nenabízí ani tak odpověď jako „hypotézu určenou k dalšímu ověřování“:

Nová média se stala akcelerátorem postmoderní radikální plurality [...]. Zrodila se z ní a zároveň ji spoluutvářela. Do české literatury přinesla ještě radikálnější pluralitu a individualizaci, než ke které svým imanentním vývojem literatura dospěla v devadesátých letech. Po nástupu internetu už nejde jen o vnitřní pluralitu poetik atd., ale o proces sesazování literatury na nižší úroveň veřejného diskurzu, mezi velké množství rovnocenných komunikátů (s. 263).

Z tohoto dle soudu recenzenta celkem jednoznačně vyplývá, že z výše uvedených dvou otázek/soudů ohledně „amaterizace“ literatury v rámci digitální kultury se Piorecký kloní na stranu té první, pozitivní. Jak dokládá jeho velice užitečná, vyčerpávajícím způsobem přehledová a jasným jazykem bez zbytečně abstraktního žargonu napsaná studie, nová média dala vzniknout nejednomu „uměleckému dílu“, jež si v ničem nezadá s díly etablovanými tiskem. Nová média tak nejsou a nikdy nebyla pro českou literaturu ohrožením, „invazí literárních diletantů“, jako spíše vítanou výzvou a příležitostí k její demokratizaci, jež odstraňuje překážky „sociální, ideologické, geografické či jiné“ (např. genderové) povahy. Právě o tom studie Karla Pioreckého *Česká literatura a nová média* podává zcela jasnou a vyčerpávající zprávu.