

Rozhovor

DĚJINY MÉDIÍ A MÉDIA DĚJIN

Rozhovor s Bernhardem Siegertem

Kateřina Krtilová

Bernhard Siegert je profesor dějin a teorie kulturních technik na Bauhaus-Universität ve Výmaru a od roku 2008 spolu s Lorenzem Engellem ředitelem Mezinárodního centra pro výzkum kulturních technik a filosofii médií (Internationales Kolleg für Kulturtechnikforschung und Medienphilosophie). Studoval germanistiku, filosofii, obecnou a komparativní lingvistiku, judaistiku a historii na Albert-Ludwigs-Universität ve Freiburgu; po promoci působil na Katedře estetiky a dějin médií Institutu teorie kultury a umění na Humboldt-Universität v Berlíně. V roce 1999 spolu s Wolfgangem Schäffnerem založil výzkumný program Evropa jako spojení kódů, médií a umění, v roce 2004 inicioval spolu s Josephem Voglem, Lorenzem Engellem a dalšími osobnostmi doktorský program Mediální historiografie (Mediale Historiographien) na univerzitách ve Výmaru, Erfurtu a Jeně. K jeho publikacím patří: *Relais: Geschicke der Literatur als Epoche der Post (1751–1913)* (1993), [...] *Auslassungspunkte* (2003), *Passage des Digitalen: Zeichenpraktiken der neuzeitlichen Wissenschaften 1500–1900* (2003), *Passagiere und Papiere: Schreibakte auf der Schwelle zwischen Spanien und Amerika* (2006). Rozhovor byl veden ve Výmaru, v prosinci 2010.

* * *

Tento rozhovor připravujeme pro tematické číslo Iluminace „Archeologie médií v postmediální době“. V Německu získala mediálně-historická perspektiva v posledních desetiletích významné postavení a institucionální podporu, etablovaly se nové směry či školy spojené s kulturními technikami (Kulturtechniken) nebo mediální historiografií (mediale Historiographien), které nejsou v Čechách až tak známé. Jaký význam má v tomto kontextu archeologie médií a jak se vztahuje k těmto mladším pojetím mediálních dějin?

V osmdesátých letech 20. století bylo módní v návaznosti na koncepte historika a filosofa Michela Foucaulta zkoumat archeologii všeho. Proto i studia mediální kultury¹⁾ ve své rané fázi od Foucaulta přebrala mnoho konceptů, mimo jiné také pojem archeologie, který v jeho textech zcela jis-

1) K německé kulturwissenschaftliche Medienwissenschaft, tedy doslova kulturně-vědní mediální vědě, neexistuje v českém prostředí odpovídající obor; ekvivalentem českých mediálních studií je v Německu Kommunikationswissenschaft, další samostatný obor. Proto je v tomto rozhovoru obecný název Medienwissenschaft překládán jako mediální věda, nikoliv mediální studia. Pozn. autorky rozhovoru.

tě hraje prominentní roli – ve smyslu archeologie humanitních věd. Bohužel začalo být s tímto pojmem spojováno mnoho nedorozumění. Což samozřejmě vedlo i k tomu, že dnes máme institucionalizovanou mediální vědu, mediální katedry a instituty.

Dnes mnoho lidí chápe pojem archeologie médií jako skutečnou archeologii, tedy jako by se doslova hledala a vykopávala média. To je opravdu až groteskní nedorozumění: archeologie médií znamená něco úplně jiného, totiž archeologii něčeho, co právě média *nejdou*. Jde o zmíněnou foucaultovskou archeologii humanitních věd, tedy například archeologii humanity člověka, ducha, mozku, času, archeologii dějin, prostoru, subjektu, objektu atd., tedy archeologii všech velkých konceptů, které humanitním vědám leží na srdci. O archeologii médií se mluví jednak kvůli tomu, že se tyto koncepty ukázaly jako dějinné, a tedy výrazně proměnlivé v čase, jednak že existuje *něco*, díky čemu tyto koncepty vůbec mohly vzniknout a získat takovou moc, až si lidé začali myslet, že to všechno existovalo odjakživa: prostor, čas, člověk, subjekt atd. Archeologové médií naopak tvrdili, že se tyto pojmy a fenomény objevily (ve světě a myšlení) právě až díky médiím. Podstata archeologicko-mediální metody tedy nesouvisí s vykopáváním médií – média jsou naopak vnímána jako prostředí, *ve kterém* provádíme vykopávky. To je nutné zdůraznit, protože jinak by byla archeologie médií jen jiným složitým označením dějin médií a změnilo by se pouze pár drobností v postupech historiografické práce, k čemuž ostatně v současné historické vědě dochází běžně. Ani výzkumy nové filmové historie již nepojímají dějiny médií teleologicky, jejich argumenty nejsou monokauzální a podobně, to je však ještě neřadí do archeologie médií, byť se někteří autoři z okruhu nové filmové historie pojmem *archeologie* zaštiťují, jako například když Thomas Elsaesser mluví o filmové archeologii (*film archaeology*) nebo archeologii médií (*media archaeology*). Jelikož je toto směřování v odborných debatách z oblasti dějin médií matoucí, pokusme si nejdříve objasnit pojmy, ze kterých při svém bádání vycházíme.

Jak byste tedy definoval pojem a výzkum kulturních technik?

Výzkum kulturních technik existuje přibližně deset nebo dvanáct let, což ale neznamena, že by samotný pojem „kulturní techniky“ nebyl mnohem starší. Objevuje se někdy v druhé polovině 19. století a původně označoval vše z oblasti inženýrství v oboru *agrikultury*, zemědělství: tedy terasování, stavby kanálů, úpravy toku řek atd., to je kulturní technika v původním slova smyslu. Rád to připomínám, protože se domnívám, že by si dnešní výzkum kulturních technik měl uvědomit tento vztah ke všemu elementárnímu.

Výzkum současných kulturních technik lze definovat obsahově, metodicky a programově. Obsahovou definici lze asi nejlépe přiblížit pomocí příkladů: za elementární kulturní techniky je již dlouho – asi od sedmdesátých let 20. století, kdy ještě tento pojem nebyl předmětem diskuze v rámci teorie médií – považováno čtení, psaní a počítání, já bych ještě doplnil malování nebo kreslení. Východiskem této definice je však ještě pojem kultury, který ji v zásadě ztotožňuje se symbolickými praktikami vzdělávání a odvolává se na takzvanou vysokou kulturu; jde tedy o „buržoazní“ pojetí kultury, které jsme samozřejmě již opustili, proto do kulturních technik zahrnujeme i ty ne-symbolické. Například techniky těla – tedy i způsob, jak různé kultury usedají ke stolu, jak provozují tělesné aktivity, jako je chození, běhání, plavání, potápění – tyto příklady si vypůjčuji z eseje Marcela Mause „Les techniques du corps“ z roku 1934.²⁾ Uvedu dva příklady

2) Marcel M a u s s, Les techniques du corps. *Journal de Psychologie* 32, 1936, č. 3 a 4, s. 271–293.

archaických, elementárních kulturních technik. První z nich je příprava jídla a vaření. Každý ví, že odlišné kultury připravují jídlo jinak, ale až Lévi-Strauss na základě různých způsobů přípravy jídla, tedy zda se vaří, smaží, kvasí atd., koncipoval celé pojetí antropologie. Druhým příkladem mohou být způsoby bydlení, které rovněž rozlišují jednotlivé kultury. Je známo, že lidé v Asii bydlí jinak než v Evropě a že my dnes bydlíme úplně jinak než naši praprarodiče. Takto lze tedy přiblížit obsahovou definici kulturních technik.

Zajímavější je asi metodická definice, která vychází z toho, že výzkum kulturních technik se v první řadě nezajímá o uzavřené pojmy médií, ale o *operace*, tedy jednoduše řečeno: nezajímá se o obraz, písmo a číslo, ale o malování, kreslení, tvoření obrazů, psaní a počítání. Od podstatných jmen se přesouváme ke slovesům, středem zájmu jsou činnosti, *praktiky* a ne *pojmy*, které vždy předpokládají, že dané praktiky byly již reflektovány. Ač lidé vytvářeli obrazy desítky tisíc let, trvalo hodně dlouho, než lidstvo začalo obrazy izolovat, dospělo k jejich pojmenování, než se vytvořil odpovídající diskurz a příslušné koncepty. Podobně tomu bylo s počítáním; pojem čísla je ještě složitější než pojem obrazu, a přeci lidé od pradávna počítají. Například z historie Babylonu víme, že písmo pravděpodobně vzniklo na základě operací s kamínky (*calculi*), které sloužily kulturní technice počítání a sčítání.

A nakonec ještě zbývá programová definice, která souvisí s tímto přesunutím zájmu od předmětů k praktikám a od pojmů k operacím. Lze říci, že při výzkumu kulturních technik dochází k podstatnému rozšíření pojmu média: médium zahrnuje příslušné předměty i praktiky, neboť většinu praktik lze nějakým způsobem spojit s jejich předměty, například psaní s nějakým druhem pera nebo jiným náčiním, kterým se může rýt či kreslit. Rozšíření pojmu média na soubor praktik a objektů je nutné i proto, že jednotlivé praktiky hledáme i v médiích-aparátech: například ve fotografii je třeba znovu objevit dějiny psaní, a nejen dějiny optiky a chemie.

Výzkum kulturních technik – alespoň jak si ho představuji já – jde dokonce tak daleko, že již vůbec nevychází z daných, uzavřených médií, ale tato média rozkládá a hledá jejich operativní prvky. Abych opět uvedl příklad: výzkum kulturních technik se nebude tolik zajímat o dějiny počítače, jako spíše o dějiny elektrického obvodu, digitálního obvodu jako operativního momentu. Co jsou tyto obvody, které až uvnitř počítače umožňují počítat s nulou a jedničkou nebo které dovolují, že je na obrazovce vidět obraz? Na tuto otázku může odpovědět až archeologie obvodu, tedy výzkum toho, co je archeologie symbolismu zakládajícího elektrický obvod, co je to za typ přítomnosti a nepřítomnosti písma, odkud pochází, kde najdeme příklady a příběhy, které nám umožní sledovat stopy designu obvodu v dějinách matematiky až k počítání s písmeny (k algebře) nebo až k zavedení indicko-arabských číslic. Předmětem výzkumu kulturních technik je ale i hardware obvodu. V němčině a angličtině se prvky obvodu označují slovy „Gatter“ či „gate“, jednotlivé typy obvodu se pak pojmenovávají jako ANDGate nebo OR-Gate nebo EXOR-Gate. Označení „Gatter“ nebo „gate“ je pozoruhodné zejména proto, že se jedná o prastarou kulturní techniku. „Gatter“ (mříž, vrata) původně oddělovala člověka od zvířete, a umožňovala je tak od sebe operativně rozlišit. Tento první „obvod“ byl zásadním přechodem od kultury lovců ke kulturám, které zvířata nelovili, ale domestikovali – k čemuž potřebovali oplocení (mříž/vrata). Zpětně se tak ovšem domestikoval i člověk. Ač to může působit zcela šíleně, právě těmito tématy se zabývá výzkum kulturních technik.

Nejmladší ze zmíněných pojmů je „mediální historiografie“, která se vztahuje ještě k další specifické otázce vztahu médií a dějin, tedy k médiím dějin...

Tento pojem zavedli vydavatelé časopisu *Archiv für Mediengeschichte* v roce 2000.³⁾ Nerozšířil se zdaleka tolik jako archeologie médií a kulturní techniky, ačkoli je zcela zásadní, a to nejen pro náš výzkum ve Výmaru, kde existuje i stejnojmenný doktorandský program. „Mediální historiografie“ (v plurálu) se nezabývá pouze dějinami médií či mediální archeologií v uvedeném významu, ale ptají se na mediální rozměry historie samotné. Zaprvé sledují smysl vstupování médií do dějin, který Joseph Vogl nazval „stávání se médiem“.⁴⁾ Zadruhé se zabývají otázkou specifických typů dějinnosti (*Geschichtlichkeiten*), z nichž média vycházejí. Jestliže dějiny neexistují nezávisle na médiích, můžeme říci, že různá média vytvářejí různé druhy dějin, dějinnosti: například historismus vychází z nejznámější podoby dějinnosti, která se váže na médium knihy; dějinnost, jež vychází z představy, že dějiny souvisí s prameny, s jejich výkladem a kritickým čtením, že jsou vázány na archiv a podobně. Dnes se ptáme: jaký typ dějinnosti vytvářejí elektronická média, telegrafie, rádio, televize, film, počítač? Třetí, asi nejvýznamnější oblastí mediálních historiografií je problematika samotných médií dějin. Jaká média jsou nositeli historického diskursu? Pojem renesance například označuje od 19. století jednak historickou epochu, jednak koncepci historie. Renesance tedy není omezena 14. a 15. stoletím, ale může se odehrát kdykoliv – může dojít k renesanci středověku nebo renesanci renesance (jak se stalo například v 19. století). Tato problematika se tedy týká koncepce dějin. Začtvrté můžeme přemýšlet o souvislostech všech těchto perspektiv, tedy jaká média vytvořila renesance a jaká média naopak renesanci umožnila stát se „renesancí“. Vlastním úkolem mediálních historiografií je tedy propojit dějiny médií a média dějin, nezabývat se těmito oblastmi odděleně, ale usouvztažnit je. Když se toto propojení podaří, výzkum začíná být opravdu napínavý.

Ve vašem nedávno vydaném článku v rámci diskuze o „rekurzivitě“⁵⁾ píšete o „nemožnosti psát dějiny médií“ a dokládáte to právě touto vzájemnou propojeností médií dějin a dějin médií. Jak se tedy v souvislosti s rekurzivitou proměňuje význam historického bádání?

Pojmem rekurzivita nebo rekurze míním právě východisko mediálních historiografií, že média sama vytvářejí určitou formu historicity, která potom působí rekurzivně v okamžiku, kdy se stanou médii psaní dějin. Z této pozice je potom nutné se ptát na to, v jaké formě historičnosti vstupují média do dějin, jak se média stávají sama pro sebe historickými. To je otázka, kterou si musí položit každý, kdo nechce psát dějiny médií pouze jako zprávu o minulosti. Nemůžeme se chovat tak, jakoby média měla neutrální vztah k dějinám, a tím i k možnostem jak psát dějiny. Nemůžeme se tvářit, jako by knihtisk neměl nic společného s tím, jak se dějiny myslí a jak se píše. To, o čem se píše, neustále zasahuje do způsobu, *jakým* se píše. Například o knihtisku nemohu psát jinak, než že jdu do knihoven a čtu knížky. Může se zdát, že se jedná o velmi banální poznatek, ale je to velmi podstatné z toho důvodu, že právě předmět našeho psaní nám nehybně stojí v cestě – chci-li

3) Lorenz Engell a Joseph Vogl – v roce 2001 vydali první číslo časopisu *Archiv für Mediengeschichte*, téma: „Mediale Historiographien“ (Weimar: Universitätsverlag).

4) Joseph V o g l, Medien-Werden. *Archiv für Mediengeschichte* 1, 2001, č. 1, s.115–123.

5) Bernhard S i e g e r t, Von der Unmöglichkeit, Mediengeschichte zu schreiben, In: *Rekursionen. Von Faltungen des Wissens*. München: Fink 2010.

o něm psát, nemohu jej nepoužít. Nemyslím, že by předmět kniha byl neutrální vůči historickému předmětu knihy, tak jako televize nebude nikdy neutrální vůči historickému předmětu televize. Představme si, že bychom se zabývali dějinami televize a neměli vůbec žádná jiná média kromě televize – jak by pak asi dějiny televize vypadaly? Přesně v této situaci jsou historici knihtisku, o knihtisku nemají jiné prameny než knihtisk sám a jeho produkty.

Tím se dotýkáte jednoho z východisek teorie médií obecně: médium „spolupracuje“ na tom, co je myšleno, psáno, pozorováno...

Přesně tak, a tento přístup zde aplikujeme na proces dějin. Pro výzkum kulturních technik a jejich reflexi historie je ještě podstatné Foucaultovo rozdělení dokumentu a monumentu. Osvícený historik si vždy musí být vědom toho, že takzvané prameny výzkumu nejsou jen nějaká okna, skrze která hledíme na historickou skutečnost. Nechci polemizovat s tradiční historiografií, ale právě toto pojetí pramenu v ní dlouho přetrvávalo – jdeme do archivu a najdeme tam tisíce, možná i miliony pramenů, které vnímáme jako svědectví či jako okna do historické skutečnosti. Arogantní historik považuje tato svědectví za subjektivní, zpochybňuje pravdivost pramenů, a tak je začne kriticky přehodnocovat. Řekne si, že daný svědek nemohl znát některé okolnosti nebo mohl být určitým způsobem předpojatý. Proto při své práci relativizuje vše, co pramen obsahuje.

Tento postup práce však výzkum kulturních technik odmítá. Badatel se zajímá o to, jak se pramen vůbec stal pramenem, zkoumá archiv jako mocenský nástroj, vychází z předpokladu, že archiv není nevinným oknem, které nám ukazuje minulost, nýbrž zkoumá, jaké praktiky – diskurzivní a ne-diskurzivní – vůbec umožnily daný zápis, odkud se bere ona vůle něco zaznamenávat. Myšlenka, že by se měly v archivech uchovávat dokumenty pro historiky, je poměrně nová, jednou z funkcí archivu se stala až teprve na konci 18. století. Do té doby archivy sloužily něčemu úplně jinému, byly to nástroje moci. Nástroje, které pomáhaly utvářet politiku, zakládat státy a spouštět válečné mašinérie. Proto se musí historik kulturních technik, který chápe i samotný pramen jako kulturní techniku, ptát na to, proč vůbec sledovaný zdroj nechápeme pouze jako dokument, ale také jako monument. Jak je možné, že zde existuje něco, přes co nelze pohlédnout, co je neprůhledný *monument*, do kterého doslova vrazím? A jaká rozhodnutí, jaké změny a zlomy v dějinách vědění zapříčinily, že se najednou začaly dané údaje vůbec archivovat? Proč se například ve středověku náhle začaly pořizovat seznamy zboží, proč se v archivech najednou objevila svědectví o způsobu života lidí, jejich biografie?

Z dějin mediální a kulturní vědy je známé, že ve svých počátcích měly mnohem blíže k literární vědě než k historii. Jak byste tuto vazbu zhodnotil z dnešního pohledu? Do jaké míry například ovlivnila a stále ovlivňuje literárněvědná práce s textem metody mediální vědy?

Vztah mezi německou literární a mediální vědou úzce souvisí s archeologií médií. Začátky dnešní mediální vědy a výzkumu kulturních technik jsou spojené především s literárními vědci, kteří nebyli spokojeni s hermeneutickými metodami interpretace. Byli přesvědčeni, že s literaturou, k literatuře nebo o literatuře lze říct ještě něco více, než nám nabízí výklad autorských intencí. Nejprve z toho vzešla nietzscheovská radostná věda, nevědecká, nedostatečně precizní a naivně novátorská: badatel si vybral Kafku, Brechta, Goetheho, Schillera nebo nějakého dalšího kanonického autora a v nejrušnějších archivech a knihovnách studoval texty, které byly do té doby li-

terární vědou považovány za naprosto obskurní, jako například texty k dějinám psacího stroje či telefonu, práce z dějin psychiatrie a podobně, a začal – takřka zvnějšku – hledat vztah těchto textů k textům literárním. Vznikly tak práce o významu psacího stroje v díle Gottfrieda Benny nebo o roli pošty u Franze Kafky. Nejednalo se však o výzkum určitých literárních motivů, nešlo o *motiv* psacího stroje u Benny nebo *motiv* pošty u Kafky, nýbrž o konstitutivní podmínky literatury. Německá mediální věda měla vždycky tento sklon k hledání podstaty – myslím, že když je věda dobrá, je fundamentální, když není, je od mediálních studií jiných zemí téměř k nerozeznání.

Historická vazba literární a mediální vědy tedy existuje a domnívám se, že mediální vědě dodnes velmi prospívá tato inspirace literárněvědným metodologickým přístupem. Nechci tím říct, že bychom média měli zahrnout pod obecnější pojem *text* a jako o textu o nich mluvit, jak navrhuje například Clifford Geertz. Existují i hranice textu, i ne-textuální oblast, která se primárně vzpírá určení jasného smyslu, a tím obsahuje i ne-smysl. Právě vymezení této hranice je věcí mediálně-kulturního výzkumu, který se zaměřuje na prostor mezi smyslem a ne-smyslem. Tento přístup má společné rysy s přístupem literární vědy, sám sebe označujícím za dekonstrukci, jenž se rezolutně vzdává pojmů, jako je dílo a autor, a spíše se zaměřuje na vznikání či vyvstávání smyslu v textu, na němž má velký podíl právě ne-smysl. Právě v tomto bodě se dnes setkávají metody literární vědy a výzkum kulturních technik, jedna z oblastí studií mediální kultury. Když se literární věda začne zajímat o mediální okraje a operátory textu, transformuje se do určitého typu mediální vědy. Co to však je tento „okraj“? Každá knížka má mnoho okrajů, na každé stránce a vepředu a vzadu, nahoře a dole. Jak by například vypadala filologie interpunkce, jakou moc mají uvozovky? Literární věda a literatura by fungovaly úplně jinak bez operátorů, které odlišují cizí promluvu od vlastní a umožňují tak seberefereci. Dalším příkladem mohou být mezery mezi slovy, *spatium*, které ukončilo písmo *scriptura continua*, užívané až do raného středověku. *Spatium* vytváří zcela jiný pojem psané řeči, teprve díky němu se vyděluje slovo jako základní jednotka textu. Jelikož tyto mezery nejsou ničím „přirozeným“, souvisejí s určitou kulturní technikou. Knihtisk, řečeno s McLuhanem, otupil naše vnímání a náš způsob čtení tak, že si myslíme, že text je lineární. Ačkoliv jsou texty dvojdimenzionální a člení se na části, které jsou nahoře a které jsou dole, nelze je redukovat pouze na posloupnost a linearitu. Pochopení této dvojdimenzionality jako něčeho, co se podílí na smyslu, na jeho vyvstání, zajímá jak progresivní literární vědu (která zjišťuje, jak sama literatura reflektuje tento ne-smysl, jenž ji konstituuje a z nějž vyvstává smysl), tak také výzkum kulturních technik a mediální vědy. Stále tedy existuje inspirativní metodická blízkost, kterou literární věda může dále přenášet i na jiná, netextuální média či mediální praktiky. Badatel poučený Derridou byl šťastný, když se zabýval elektronickými zařízeními a narazil na samospouštěcí a sebereflexivní obvody, které pro něj představovaly princip dekonstrukce – žádný elektrotechnik by nikdy nepochopil jeho radost.

Naznačil jste rozdíly mezi německou mediální vědou a jinými typy mediálních studií. Můžete tyto rozdíly ještě více přiblížit? Jak se německá mediální věda liší od angloamerických mediálních a kulturních studií, která znáte z vlastní zkušenosti asi nejlépe?

Hlavním rozdílem je oddělování komunikační vědy (*Kommunikationswissenschaft*) a výzkumu médií, které v americkém prostředí splývají. Jestliže v komunikační vědě jsou klíčové zejména sociologické otázky, mediální věda spíše zkoumá proměny vědění a vnímání. Přesněji řečeno: německou mediální vědu ani tolik nezajímá, *co* je v médiích reprezentováno, *jakým* způsobem, proč

právě *takto* a s jakými (většinou manipulativními) úmysly. Domnívám se, že tento přístup často vede ke stereotypním, předem známým odpovědím. Jeho součástí jsou recepční studie, vztahování jejich výsledků k analýze obsahů v médiích a následné zjišťování vlastního cíle výzkumu. Jsem-li kupříkladu marxista, vždycky potvrdím dané mediální obsahy jako určité komodity a zájmy mediálních koncernů; jsem-li přívrženec kulturních studií, naleznu vždy *rasové*, *třídní* a *genderové kategorie* jako určující pro sémantiku zkoumaných obsahů, protože jsem je od začátku chtěl najít. Teorie médií v Německu se posouvá od výzkumu reprezentace k jejím *podmínkám*, které rozhodně nejsou myšleny pouze technicky – týkají se celých dějin materiality médií v nejširším slova smyslu, mediálních dispozitivů jako základní podmínky možných reprezentací, zahrnují systémy záznamu, kulturní techniky, určité formy a formace vědění a vědy.

Vaše charakteristika přístupu německé mediální vědy již naznačuje, že vedle historického výzkumu a přístupů literární vědy je zde také přítomný značný vliv filosofie. Ve vašem výzkumu zátiší a miméze se zdá, že se z jiného hlediska ptáte na otázky, které řeší filosofie médií a (filosofická) teorie obrazu, jako například: V jakém smyslu je obraz médiem a kdy se jím vůbec stává? Do jaké míry je váš přístup blízký této filosofii obrazu nebo „obraznosti“ či „vizuality“ a do jaké míry se vůči němu vymezujete?

Výzkum kulturních technik a filosofii médií spojují četné vazby a zároveň si mohou oba přístupy sloužit jako korektiv. V mnohém jsou však tyto přístupy velmi rozdílné. Spíše tedy můžeme hovořit o pluralitě perspektiv než o konfliktu. Výzkum kulturních technik se například rozhodně nevěnuje teorii obrazu a už vůbec ne obraznosti – oproti filozofii médií se zabývá *praktikami*, a věnuje-li se obrazům, tak ho zajímají zejména obrazy jako materiální objekty. Při výzkumu obraznosti není podstatné, zda se jedná o olejomalbu či fresku, já bych naopak vždy spíše hovořil o olejomalbě a malířství, freskách a knižní ilustraci – tam teprve pro mě začíná být obraz zajímavý.

Ukázat to mohu na zmíněném příkladu zátiší. Zajímám se o určité, lze říci stereotypní fenomény v holandských zátiších 16. a 17. století. Na devadesáti devíti procentech všech zátiší vidíte například stůl s naaranžovanými květinami, ovocem a dalšími předměty. Kunsthistorie se těmito květinám a ovoci věnovala do všech podrobností, zkoumala jejich ikonografii, vysvětlovala kompozici obrazu a podobně. Pro mě je však mnohem podstatnější stůl jako součást zátiší, jehož hrana je většinou v bezprostřední blízkosti zorného kužele, tedy plochy obrazu, takže vše, co tuto hranu přesahuje, můžeme považovat za *trompe-l'œil*. Dospěl jsem mezitím k přesvědčení, že tato praxe má svůj příběh,⁶⁾ je součástí mediálních dějin zátiší. Zátiší se vyvinula ze způsobu zobrazování *bordur* pozdně gotických knih hodinek, a tvořila tak přechod od iluminované knihy k deskovému obrazu. Jejich raná podoba tedy může vykazovat nerozhodnost, ambivalenci, kolísání mezi tím, jestli je odpovídající kulturní technikou zátiší prohlížení, nebo čtení, jak dokládá několik obrazů z Holandska. Tento vývoj lze také velmi dobře ukázat na tom, jak ve vlámských *bordurách* a v burgundských knihách hodinek byl problematicky vnímán vztah mezi stranou knihy jako nosičem obrazu a miniaturami, které se nacházely obvykle uprostřed stránky. Konflikt mezi *bordurou* a miniaturou tedy znejišťoval status stránky knihy – pokud je na stránce zaznamenán text i obraz, *prohlížím si ji, nebo ji čtu?* Což s sebou nese další komplikaci – zatímco při prohlížení je stránka chápána jako obraz s hloubkou prostoru, při čtení jako vertikální plocha. Tento konflikt řeší

6) V němčině *Geschichte*, tedy zároveň „dějiny“. Pozn. autorky rozhovoru.

horizontální plochy v bordurách na iluminované stránce, do nichž lze v imaginárním prostoru „umístit“ dané předměty či postavy. Předměty a postavy tedy již nejsou jen namalované na pergamentu – mimochodem přibližně od roku 1470 to byla už jen *trompe-l'œil* – ale iluminátor považoval za nutné umístit je na diegetický podklad. I zde hraje velkou roli rekurzivita, totiž rekurzivita mezi nosičem obrazu a jeho předmětem – plocha stolu v zátiší je nosičem obrazu, který se proměnil v jeho předmět. Zátiší tedy odkazuje na původní nosič obrazu a zároveň jej zapírá, zpracovává tak vlastní mediální minulost knihy hodinek v odvozené mediální podobě. Kniha hodinek jako mediální forma a původní nosič obrazu nebyla jednoduše nahrazena, ale zůstává přítomná díky odkazu, jenž se nachází v předmětu obrazu.

Toto „rozložení“ média obrazu na praktiky, způsoby zacházení s konkrétními obrazy, koresponduje s vaším výzkumem předmětů nebo témat, která jsou v rámci teorie médií neobvyklá: dveří a lodi. Do jaké míry souvisí s proklamovaným „fundamentálním“ rysem mediální vědy?

O dveřích jsem již hovořil v souvislosti s vraty/mřížemi („Gatter“). Dveře jsou hezkým příkladem nejdříve ne-symbolické kulturní techniky, která se posléze změnila v kulturní techniku symbolickou. Dveře „procesují“ jednotu difference uvnitř a vně, a zakládají jako materiální operátor symbolický řád. Loď je téma ještě mnohem složitější – jedná se o velmi specifickou architektonickou konstrukci se všemi jejími zvláštnostmi a je snad největším arzenálem lidské představivosti. Neexistuje téměř nic od antiky až po současnost, co by se týkalo člověka a co by zároveň nemělo své vyjádření v metafoře lodi: stát, církev, život, čtení, ale také šílenství (loď bláznů), smrt (plavba do zázvěti) až po navigování, surfování po internetu. Blumenberg ve své fascinující esejí „Schiffbruch mit Zuschauer“ („Ztroskotání s diváky“) ukazuje, že ač je člověk pozemský živočich, všechny metafory své existence čerpá z oblasti, která mu není určena. Může se jí však přiblížit právě díky lodi – a proto se loď od počátků umělecké tvorby objevuje všude tam, kde se jedná o původ člověka a lidství. Zkoumání lodi se tedy dotýká jak metafyziky, tak techniky. Dovolte mi jeden citát, začátek sborové ódy ze Sofoklovy *Antigony*:

„Mnoho je na světě mocného,
nic však mocnější člověka.
On i za větrů bouřlivých
přes moře siné se vydává
A proniká přívalem hlučných vln [...]“⁷⁾

V řeckém originále činnost lidí – a jsem opět u praxe – popisuje sloveso *chorein*, příslušným podstatným jménem je pak *chora*, jež je později nahrazeno pojmem *prostor* – jelikož v této tradici neexistuje představa prostoru, existuje pouze pojem pro *místo*. *Chora* je v Platónově filosofii určitým typem jsoucna, něčím, co nikdy ke jsoucímu nepatří, protože jsoucímu umožňuje zaujmout určité místo. Je něčím, co – jak říká Heidegger – udělá místo, aby jsoucí našlo své místo. Jestliže to tedy slyšíme v citaci, která je věnována mořeplavectví, znamená to, že toto *chorein* dělá z člověka nejodcizenější ze všech bytostí, je médiem stávání se člověkem, dělá z něj kulturní bytost. *Chora* a *chorein* teprve činí z moře něco prostorového a dějinného. Řecké myšlení vyjadřuje, že mořepla-

7) S o f o k l é s, *Antigóné*. Praha: Mladá fronta 1976, s. 217.

vectví teprve otevírá prostor pro dějiny, do něžž potom může být vepsána geografie. Moře se stává prostorem, a tím i dějištěm historie, příběhů (například Odyssey), dějin válek a interkulturních setkání. Loď však otevírá otázku, co tomuto procesu předcházelo, co otevírá možnosti reprezentace.

Opět se tak dostáváme k jádru německého zkoumání médií: nezajímají se ani tak o reprezentaci samotnou, ale o to, co ji umožňuje. Loď zastupuje původní způsob tázání se – fundamentalističtější otázka snad ani neexistuje. Naši mediální vědu odlišuje právě onen způsob kladení otázek, jímž se z určitých věcí stávají média: loď se stává médiem člověka jako kulturní bytosti, médiem dějin a médiem prostoru; umožňuje reprezentaci, otevírá prostor historie, v němž se kulturní dějiny v obvyklém slova smyslu vůbec mohou odehrávat. I kulturní studia se zajímají o loď, ale ptají se na moře jako kulturní zónu navazování kontaktů. Naše otázky tomu však předcházejí – ptáme se, jak se moře vůbec stává historickým, jaké jsou podmínky toho, aby se moře stalo prostorem setkání jednotlivých kultur. Stejně jako se mění mořeplavba, mění se i tento prostor, proměňují se dějiny jako takové, transformuje se lidská bytost.