OBSAH / CONTENTS

EDITORIÁL / EDITORIAL

BOGUMIŁA SUWARA – JANA TOMAŠOVIČOVÁ
Interdisciplinárne hry, súhry a interakcie v postdigitálnej dobe ▪ 2

ŠTÚDIE / ARTICLES

JANA TOMAŠOVIČOVÁ
Heterotopias and transformations in art and science ▪ 3

TOMÁŠ JIRSA
Jazyk tvarovaný excesem: afekt a jeho performativní medialita ▪ 14

IVAN LACKO
On the path to sentience – post-digital narratives in "Westworld" ▪ 29

MARIUSZ PISARSKI
Digital postmodernism: From hypertexts to twitterature and bots ▪ 41

JANA KOSTINCOVÁ
Slovo jako předmět, pohyb, energie. Umělecká výpověď v transmediálním kontextu ▪ 54

KAREL PIORECKÝ
Česká počítačově generovaná literatura a otázka autorství literárního textu ▪ 66

PIOTR MARECKI
Crowdsourcing and literature: A report from the project "Wiersze za sto dolarów" ▪ 79

MAREK DEBNÁR
Čítanie z druhej ruky ▪ 87

BOGUMIŁA SUWARA – ANDRZEJ ADAMSKI
New forms of knowledge design and their presence/absence in Central Europe
Prolegomena to the issues. Current ▪ 98

RECENZIE / BOOK REVIEWS

Karel Piorecký: Česká literatura a nová média (Zuzana Husárová) ▪ 111

Mária Kusá (ed.): Ruská literatúra v slovenskej kultúre v rokoch 1825 – 2015 (Anton Eliáš) ▪ 112

Eva Palkovičová: Hispanoamerická literatúra na Slovensku optikou dejín prekladu a recepcie inojazyčných literatúr (Katarína Bednárová) ▪ 115

Magdolna Balogh: Rabul ejtett értelmek (Judit Göröździ) ▪ 117

Anikó Dusík: Bendeguznak neve hangzik fülünkbe. V ušiach nám znie meno Bendeguz. Az elfogadás és az elhatárolódás a szlovák irodalom magyar összefüggéseiben – Ján Chalupka műveinek perspektívájából (Judit Dobry) ▪ 119

Vít Gvoždiak: Česká teorie. Tendence moderní české sémiotiky (Kristián Benyovszky) ▪ 120

Roman Mikuláš a kol.: Podoby literárnej vedy. Teórie – Metódy – Smery (Juraj Dvorský) ▪ 123

EDITORIÁL / EDITORIAL

Interdisciplinárne hry, súhry a interakcie v postdigitálnej dobe

BOGUMIŁA SUWARA – JANA TOMAŠOVIČOVÁ

V západnej civilizácii už dnes azda nikto nepochybuje o význame moderných technológií v oblasti prírodných, technických a informačných vied. V týchto vedných disciplínach vzbudzujú v súčasnosti čoraz väčšiu pozornosť tzv. konvergentné technológie, ktoré dokážu efektívne prepájať a kombinovať poznatky a metodologické postupy z rôznych vedných odborov, čím synergicky zosilňujú svoj dosah a pôsobenie. Potenciál digitálnych technológií však nezostáva bez povšimnutia ani vo sfére humanitných vied. Predovšetkým literárnovedné a kunsthistorické disciplíny, ktoré vďaka novým technológiám získavajú zvýšenú flexibilitu a možnosť tvorivo prepájať najrôznejšie textové, obrazové i zvukové obsahy, zintenzívnili výskum v tejto oblasti. Aplikácia digitálnych technológií sa stáva aj v humanitných vedách podnetom na užšiu interdisciplinárnu spoluprácu a následne na možné rozširovanie kultúrnych fenoménov i spôsobov doterajšieho poznania a myslenia.

Toto tematické číslo časopisu **WORLD LITERATURE STUDIES** sa zameriava na interdisciplinárne hry, súhry a interakcie v postdigitálnej dobe, pričom si všíma perspektívy, možnosti i limity moderných technológií predovšetkým v humanitných vedách. Autorky a autori jednotlivých príspevkov reflektujú viaceré aktuálne otázky: Ako sa pod vplyvom rýchlo sa rozvíjajúcich digitálnych technológií menia a nanovo štruktúrujú kontúry západnej kultúry? Dostačujú na jej pochopenie doterajšie interpretačné vzorce a metodologické stratégie poznania a hodnotenia? Ako sa odzrkadľuje pôsobenie digitálnych technológií v oblasti literárnej tvorby? Možno diagnostikovať nové posuny či premeny základných literárnych tendencií? Na rozdiel od viacerých utopických či dystopických scenárov, ktoré sa sformovali v súvislosti s aktuálnym technologickým vývojom, je naším cieľom preskúmať heterotopický charakter digitálnych technológií. Prejavuje sa v odkrývaní nových, doteraz skrytých a nepoznaných priestorov nášho sveta, ktoré zároveň podstatným spôsobom ovplyvňujú – či už rozširujú, spresňujú, alebo zásadne modifikujú – naše doterajšie poznanie. Predložené príspevky ponúkajú jednak teoretickú reflexiu týchto procesov, jednak aplikáciu v podobe experimentálnych projektov.

Jednou zo známok interdisciplinarity je aj niekoľkoročná výskumná spolupráca poľských, českých a slovenských autoriek a autorov pôsobiacich v oblasti literárnej vedy, filológie, filozofie, kultúry, umenia i teórie nových médií. Časť svojej výskumnej práce predkladajú v tomto čísle.

Heterotopias and transformations in art and science *

JANA TOMAŠOVIČOVÁ

According to Michel Foucault, in the background of every culture there are certain basic codes which regulate and form the way in which we perceive, think, act and judge. They function as identification criteria, or grids by means of which we search for similarities and dissimilarities, analogies and differences between individual elements of our culture. They help us to establish the order in which all objects appear in a well-arranged and organized manner. On the one hand, in every culture there can be found something that we might call the arranging cultural codes, but on the other hand, scientific and philosophical reflections trying to provide an explanation of the nature and principles of this given order are present there as well (2002, XXII). Between these two areas Foucault found a third one, which can be called "the middle" area. In spite of the fact that the middle area is not easily analysable, it is of paramount importance for culture. It is the area in which the culture gradually diverges from the established order and loosens its bonds to it. By shifting the established point of view it neutralizes existing perceptual, linguistic and practical grids and thus subjects them to criticism. Thorough analysis of this third area leads us to the conclusion that every order is culturally and historically conditioned and thus only temporarily valid. Any change of our cultural point of view or employment of a new grid disrupts the existing arrangements and forces us to think differently.

The peculiar classification of animals which Foucault found in a passage in Borges and by which he introduces his book *The Order of Things: An Archaeology of the Human Sciences* (1966) has this disruptive power. The division that he presents evokes both smiles and admiration for the author's creativity and imaginative ability, but at the same time it also sharpens the attention of the thoughtful reader.[1] Having become familiar with Chinese taxonomy, he had to cope with "the stark impossibility of thinking that" (Foucault 2002, XVI), and all of a sudden, he faces the limitations of our own western way of thinking, which is successfully undermined by the above-mentioned classification. The problem is not simply the oddity of unusual and bizarre juxtapositions of incongruous objects that are mentioned in the classification,

* This article was written at the Department of Philosophy and Applied Philosophy of the University of Ss. Cyril and Methodius in Trnava as a part of the research project VEGA No. 2/0107/14 *Hypermedia Artefact in a Post-digital Age.*

it is rather the destabilization of the established order that normally provides the foundation for our orientation in the world and for our way of thinking, which is dependent on concrete historical, cultural and geographical spaces. In contrast to this order, the cited classification represents a certain disruption, violation and questioning of preferred ways of perception and thinking. Based on these facts, Foucault notes two specific types of disorder which destabilize standard arrangements and imply that the given cultural order does not have to be the only possible one, nor does it have to be the best. These types are *utopias* and *heterotopias*. Both these spaces (topoi) are related to all other spaces in such a way that they call into question, neutralize and disrupt fixed sets of relationships (Foucault 1997, 332). The reason why utopias can be classified as disorders is the fact that, in contrast to a real space, they represent an unreal, imaginary space. Utopias are spaces without any real locality – placeless places that are impossible to enter (332). In contrast to utopias, heterotopias are real. However, as types of space they are different from the usual types of space that we know and are thus disturbing. In *The Order of Things*, Foucault notes:

> Heterotopias are disturbing, probably because they secretly undermine language, because they make it impossible to name this and that, because they shatter or tangle common names, because they destroy "syntax" in advance, and not only the syntax with which we construct sentences but also that less apparent syntax which causes words and things (next to and also opposite one another) to "hold together" (2002, XIX).

Consequently, by disintegration of standard syntactic relationships, heterotopias make narration more problematic, as is evident in the case of the Chinese taxonomy. In order to make it more comprehensive, Foucault later expanded the concept of heterotopia in his article *Of Other Spaces* (1967). He came to the conclusion that every community creates its own heterotopias such as hospitals, prisons, gardens, cinemas, theatres, libraries and ships, which are places with specific organization and special means of entry, which suggests that we should move and think differently when we are in them.[2]

Based on Foucault's suggestions, we would like to point out that specific heterotopias – spaces different from those that we are accustomed to – are presently discovered by means of modern technologies. Digital technologies penetrate deep under the surface structure of conventional real places or material objects and reveal the unknown dimensions of micro and macro worlds. This is particularly apparent in the realm of digital media and modern science. Digital media constitute a new type of space – the database – a specific space which is grabbing the attention of many contemporary creative artists. The database, a set of digital data, neutralizes pre-fixed forms of order and preference. Images, sounds and words are loosened from their original indexicality and are converted into numerical code, which enables modification and combination of the obtained data. The database thus represents a new type of space which subverts the standard organization of signs. Newly created heterotopias can be identified also in modern biomedicine. The newest medical technologies such as ultrasound, computed tomography and magnetic resonance imaging discover the hitherto invisible internal environment of the human body. They enable us to image the human body at a molecular level and reveal new detailed structures

and different patterns of arrangements from those we are accustomed to. The new visualizations of hitherto unknown spaces and internal environments of the human body in many ways specify, extend or even completely refute our biological and medical forms of knowledge. The phenomenon of the current expansion of heterotopias corresponds with Foucault's opinion that every epoch creates its own spaces which strive to gain their legitimacy by opposing existing ones. In this contribution we would like to point out that both types of heterotopia are breeding grounds for the phenomenon of one media form transforming into another, while the borders of all involved media are gradually wiped out. And we cannot also omit the fact that the experimental possibilities of digital databases and attractiveness of digital imaging that lure contemporary artists have resulted in several versions of mapping, bio-art and science-art.

THE DATABASE: DATA TRANSFER AS ART

The technological qualities of digital media have already been the subject of several specialized analyses (e.g. Feldman 1997, Manovich 2001). With respect to the theme of our work, we are interested only in those aspects which are indispensable in the digital environment for the constitution of a new heterotopy, such as the database. *Numerical coding* can be considered the generally acceptable key element of digital media. By numerical coding all sorts of information can be recorded and preserved. According to the well-known theoretician of new media, Lev Manovich, this aspect of digital media has several significant implications: firstly, all elements of media are mathematically coded, and secondly, the elements might become the subject of algorithmic manipulation (2001, 27; see also Feldman 1997, 4). Manipulation by means of appropriately chosen algorithms is enabled by the fact that all pieces of information are recorded in the same code. They do not have any permanent, static value, but they can be rather seen as dynamical variables. Media forms based on numerical code such as images, texts and sounds, which lack their original meaning and content, are likely to be further modified and transformed. Another significant feature of digital media that enables modification is their *modular character*. At a higher level, the individual elements of digital media consist of discrete units (pixels, voxels, polygons etc.), which are stored separately from each other, so they can be easily exchanged, replaced or deleted without the necessity of exchanging the whole medium (2001, 30).[3] According to Manovich, these two aspects are fundamental principles for many other technological features of digital media. The same numerical code and modulation enable for example the automatization of several operations during the creating, storing or sorting of data, and at the same time, they are also essential for *updates* and *transformations* of various media forms which can be potentially unlimited. In this regard, digital media are significantly different from their analogue predecessors, since users of analogue media could create only identical (though numerous) copies, not heterogeneous variants.[4]

The fact that digital media serve as a basis for the constitution of a new specific space which differs in form, function and content from other spaces makes their above-mentioned aspects relevant. A database is a set of digital data stored in an

internal or external computer storage medium. In the terminology of information sciences we speak of *a structured set of data* the main function of which is the effective search for information by means of a special language (e.g. SQL), while for data management several functional models can be used, mostly relational, hierarchical, network and object-oriented models (Downing et al. [1986] 2009, 127).[5] In a broader cultural sense, such highly structured models are not always applicable, so a database can be then simply seen as a *collection of data* which can be used for various operations, such as selection and replacement, by which the user transforms selected data into a certain desirable form (Manovich 2001, 219). In both cases a database can be considered as an example of heterotopia. Although it is a virtual space, we should take into consideration that in this case the term "virtual" might be interpreted as possible, feasible, realizable or achievable,[6] because a database is a type of space in which it is possible to interactively[7] enter, to work and to communicate with, and in this regard it differs from a utopia, a placeless place, which, according to Foucault, it is impossible to get into. A database is a specific environment with unique content and with its own system arrangement, and these two characteristics are the key elements of a heterotopia. Its content consists of digital sets of data originating from various discourses, cultural and historical contexts and various semiotic systems. Due to its disparate content, its layout mode stands outside of conventional syntactic, semantic or compositional rules. These rules were applicable only within one concrete system. Since the meaning of all the pieces of information is neutralized and since they are stored flexibly in the form of numerical code in a computer storage medium, there are enough possibilities for various combinations and transformations in new unconventional sorts of arrangement depending on the user's creativity. New structures produce new meanings. That is the reason why a database is not only a store of collected data but also a producer of new meanings (Frieling 2004, 3). As a new form of heterotopia it creates alternative modes of arrangement and thus it presents reality from different angles. It disturbs us. Or it is maybe a creative restlessness that forces us to see and think differently. Evidence of the fact that we are dealing with a new type of space is the presence of a special means of entry which is typical for heterotopias. If the means of entry was not present, there would be no reason to speak of a special type of space. The special means of entry into a database, which both isolates and makes it penetrable, is the interface. And since we enter a database through its interface and then influence it by our work, even leaving traces there that affect not only the overall shape of it but also our way of thinking and thus our culture, we can speak of heterotopia par excellence.

In relation to other spaces, heterotopias perform certain functions which oscillate between two opposite poles. According to Foucault, they either create spaces of illusion or compensation (1997, 335); in other words, they reflect dominant preferences and their ways of arrangement. And a database performs this function. It represents that mode of the world's structure that is different from narration, which for a long time dominated in various discourses, since it provided the legitimacy of the discourses and determined their competencies. The dominant feature of a database is its anti-narrative logic, by which it follows the tradition of distrust of great narratives

and meta-stories initiated by postmodernism (Lyotard 1993, 143). While narration follows the logic of cause and effect and thus preserves a certain linear development, a database is a collection of data which do not necessarily constitute an orderly unit. Manovich comments on the nature of this difference:

> As a cultural form, the database represents the world as a list of items, and it refuses to order this list. In contrast, a narrative creates a cause-and-effect trajectory of seemingly unordered items (events). Therefore, database and narrative are natural enemies. Competing for the same territory of human culture (2001, 225).

The logic of plurality, of database, stands in opposition to the consistent mode of logically organized sequences of events, which is manifested for example in contemporary artistic forms of databases such as multimedia encyclopaedias, collections of photographs on CD-ROM, virtual museums, galleries and, last but not least, web pages. A typical feature of all these examples is that any user can enter them and not only browse the individual items according to a default setting but also edit and replace the items or add new ones – a web page is a good example – so the result is rather a heterogeneous collection than a compact narrative. After all, it is difficult to maintain a straight developmental succession if the basic, fundamental material perpetually changes. However, this does not mean that the database can substitute narration in all regards. As a type of heterotopia, it presents different, alternative possibilities from those of narration and advocates a viewpoint of plurality. Although, in this regard Manovich points out at least one important fact: a change of priorities. While in the old media the syntagmatic level (narration) was explicitly present and the paradigmatic level (choice of possibilities) remained implicit, digital media invert this relationship. The database, as a collection of possibilities, has become explicit while the narration remains implicit (230–231). The change of priorities indicates the state of our contemporary cultural preferences and also undoubtedly emphasizes a particular ability of heterotopia: the ability to call into question any actual preference and thus to demonstrate that any preference has only temporary, historically and culturally conditioned validity.[8]

Besides the fact that in a digital environment there is the possibility to identify the constitution of a new heterotopia, such as a database – a collection of digital data, we cannot omit one significantly remarkable means of element arrangement: transformation. The fact that all data in a digital medium use the same numerical code makes the transformation to any other media format easy. Manovich uses the term transcoding, which is a transcription of content into another format, and regards this feature as the most significant implication of digital media (45). These technological features are remarkable mainly for one reason: they provide space for artistic and aesthetic imagination. They are presently used, for example, by the art of mapping, which is an art that is thriving nowadays and which includes text, music, sculpture and architecture (Simanowski 2006, 70–71). Although the term mapping comes from cartography, where it denotes the drawing of graphic symbolic representations onto a map, it has recently acquired new meanings particularly in connection with computer graphics and digital artwork.[9] The flexible database format allows artists to configure the data in many different ways, to transfer them or to insert them into

new contexts. Primarily, the flow of data, which can be transformed into an unconventional harmonic shape, has become their source of inspiration. The art of mapping has shaped itself as an alternative means of data layout which has absolutely no ambition to correspond with standard systematic ways of data organization. Mapping combines not only data coming from various forms of art but also from various discourses.

Mapping, an art based on data transfer, represents a specific form of contemporary art, but it is also, according to Roberto Simanowski, an example of the remediation of photography (74). He notes that, like photography, mapping unifies the documentary character with subjectivity, or, in other words, the documentary record of reality with a subjective choice of visualization. On the one hand, the artist uses data from the database in the same form in which they are recorded, on the other hand, he chooses the way in which they will be transformed and presented. Thus it is possible to find traces of an old medium in a new one and uncover an artistic photographic strategy in the art of mapping. However, unlike photography, mapping can be characterized as being highly dynamic, since what is emphasized is not the result itself but the act of transformation, which is performed before the very eyes of a receptive viewer. While photography represents the events of the past, the art of mapping is performed at the actual time (74). At the same time, this unambiguous emphasis on the data transformation process foregrounds the question of the material processed in mapping – digital data. If the material itself is thus foregrounded and centralized instead of being suppressed, then it is evident that the art of mapping uses the logic of hypermediacy as described by Jay David Bolter and Richard Grusin. In contrast with the logic of immediacy which aims at the transparency and invisibility of a medium in favour of the work of art, the logic of hypermediacy focuses on the visualization of the medium in the creative process. Both logics can be considered strategies of remediation reflecting the relationships of old and new media (Bolter – Grusin 1999, 55). And since the art of mapping stresses the process of data transfer from one form of medium into another, by which it applies the logic of hypermediacy, it can worthily be considered to be an example of remediation.

The database demonstrates its difference from other types of space most notably by the specific manner of its element arrangement. Transformation of digital data, which is potentially unlimited, dissolves any hitherto valid element arrangements, opens new insights and produces new meanings, which is good evidence that the database, by its character, can be considered a heterotopia. And therefore it is not surprising that it attracts the attention of many mapping artists. However, it should be noted that these artists cannot do without the appropriate technological knowledge or without the cooperation of specialists. Thus art and technology not only inspire one another but also overlap and modify each other.

HETEROTOPIAS AND TRANSFORMATIONS IN BIOMEDICINE

Certainly, the database is not the only example of newly emerging heterotopias. Owing to the broad application of modern technologies we discover other spaces of micro and macro worlds which very often refute or complement our knowledge.

They function as heterotopias, or other spaces – spaces different from those that we have been familiar with so far.[10] As an example of this expanding phenomenon, we have chosen one of the best-known branches of modern science – biomedicine. In the following part of our contribution we would like to briefly discuss the fact that also in this field it is possible to identify the presence of heterotopias, and it is also possible to observe the transformations which inform us about the character of the newly emerged space.

Several new technologies have recently established themselves in biomedicine, which by means of light, ultrasound or magnetic resonance imaging penetrate through the surface of the human body into the biological structures of our organisms in order to obtain their visual image. The tendency to reveal to the human eye inaccessible and unknown spaces and to record their structure as a visual representation is not new in the history of medicine (Sturken – Cartwright 2009, 352–353). But only the rapid development of these technologies enabled significant progress. For example, X-rays in computed tomography pass through the examined organ at different angles and thus we are able obtain important raw data which are then computer-processed and transformed into their visual representation. The obtained image of the internal organs of the human body consists of several thin layers which were scanned at different angles. Magnetic resonance imaging is based on the physical principle of a strong magnetic field and radio waves and on the monitoring of changes in behaviour of hydrogen atoms in the magnetic field environment. The obtained data are transformed into detailed images of internal tissues by using complicated algorithms. As in computed tomography, the digital images are basically two-dimensional cuts which are possible to convert into volumetric 3D images. Ultrasonography is used for the examination of soft tissues and is based on application of ultrasound which echoes off the tissue. Echoes are then recorded and converted into a graphic record (Möller – Reif [1998] 2015).

The above-mentioned examples are just a few of the many methods and technologies used in biomedicine not only for diagnostics but also for expanding our knowledge of the human organism. Regarding the theme of our contribution, we suppose that as illustrations they are sufficient and adequate. These methods demonstrate that the molecular system of the human body which we explore by using modern technologies can be considered a unique form of heterotopia. The space that we study has a highly complex structure, which is a result of varied interactions at various levels of the human organism as a single unit (Mayr 2002, 23–29). Individual parts of this system are mostly multifunctional, thus it is too difficult to describe their function in full detail. Therefore, regarding their diverse aspects, they have become subjects of study of various branches of science. Since this highly complex, unique space perpetually modifies our existing knowledge, it can be considered to be a very important example of heterotopia. Its importance derives from the fact that we learn new facts about ourselves and about the human organism. A special means of entry into this space can be passed through by using medical technologies.

It should be noted that the visual representation of invisible molecular parts of the human body also plays an important role in the process of data transformation.

For example, in magnetic resonance imaging different physical properties are monitored, e.g. radio-frequency impulses, magnetic fields, the density of hydrogen atoms, and from these properties, by using mathematical algorithms, is later generated the resulting image of the tissue. Such an image is a result of multiple transformations of measured physical data into their final visual representation. In ultrasonography, acoustic data are transformed into a graphic record. Ladislav Kesner notes that the digital images of biological structures obtained in the process of data transformation are not always isomorphic with their object, and that they mostly have the character of a difficult *construction* (2007, 169–171). The resulting image may even be modified in several ways. While art unanimously welcomes the possibilities of new constructions and designs for its experimental projects,[11] science, which aims at objectivity and accuracy, must be very careful in interpreting synthetically created digital images. Though we can philosophically speculate about the objectivity of such a constructed image, its benefits in medical practice and in expanding knowledge of the human organism cannot be denied (170).

Biological structures of the human organism have gradually become an attractive theme for contemporary bio-art and science-art. In their work, artists use cells, tissues, molecules and genes which they include into their visual images, and they do not even shy away from post-human visions in which they combine human and non-human structures. It is worth mentioning the artistic works of Suzanne Anker, Mark Dion and Eduardo Kac. Another interesting project, which originated in Slovakia, is the educational application *Human Anatomy VR* by the authors Tomáš Brngál and Miloš Svrček which functions as a comprehensive human anatomy atlas and provides useful information for medical students in 3D form. Projects like this prove the fact that heterotopias, such as the molecular system of the human body, are an inexhaustible source of inspiration not only for scientists, but also for artists.[12]

CONCLUSION

Michel Foucault characterized heterotopias as specific spaces which call into question, disrupt and overturn our existing systems, the hitherto valid order of things, our ways of thinking and also our ways of attaining knowledge. They are significantly important particularly from the point of view of culture, since they affect cultural dynamic shifts and transformations. The main aim of our contribution was to present the idea that such specific spaces are presently discovered and explored particularly by means of modern technologies. Regarding digital media, the database – a collection of digital data – has a heterotopic character; it subverts the standard arrangement of signs and enables the creation of innumerable variations and unconventional combinations. Modern technologies also unveil the other marvellous spaces of our world. One of them is for example the molecular system of the human organism, which can be characterized by high complexity, multifunctionality and highly variable interactions, and owing to these characteristics our forms of knowledge are perpetually enhanced, extended and sometimes even refuted. It is interesting that both the above-mentioned examples of heterotopia use data transformation as a signif-

icant form of their element arrangement, by which the borders between semiotic systems and between scientific and artistic discourses are gradually being wiped out. After all, Lev Manovich concurs with this, and considers transcoding to be the most important implication of digital media. Undoubtedly, one of the reasons is the fact that the domains of technology and culture increasingly affect each other.

TRANSLATED FROM SLOVAK BY PETER DUSÍK

NOTES

[1] In one of his texts, Borges divides animals into the following categories: "a) belonging to the Emperor, b) embalmed, c) tame, d) suckling pigs, e) sirens, f) fabulous, g) stray dogs, h) included in the present classification, i) frenzied, j) innumerable, k) drawn with a very fine camelhair brush, l) etcetera, m) having just broken the water pitcher, n) that from a long way off look like flies" (Borges [Foucault 2002, XVI]).

[2] In medicine, heterotopia is the presence of a particular tissue type at a non-physiological site. Another frequently used term dystopia denotes an undesirable place, an antonym of utopia. Accessed June 5, 2017. https://en.wikipedia.org/wiki/Dystopia.

[3] There is an interesting parallel between linguistics and digital media. Digital media contain levels of discrete representation and so does language: language divides reality, the continuous spectrum, into a series of discontinuous terms and discrete units, on several levels (sentences, words, morphemes), which enables communication (Manovich 2001, 28–29).

[4] Jakub Macek deals with various aspects of characteristic features of digital media (2013). The influence of these features on electronic literature is further analysed in the works of Zuzana Husárová (2012, 79–90).

[5] In the *Dictionary of Computer and Internet Terms*, database is defined as "a collection of data stored on a computer storage medium, such as a disc that can be used for more than one purpose" (Downing et al. [1986] 2009, 127).

[6] According to the *Slovak Dictionary of Synonyms*, synonyms of the adjective virtual are: 1. *possible* – feasible, realizable, performable, achievable, conceivable…, 2. *unreal* – inauthentic, nonviable, abstract, fictitious, simulated, illusory, unnatural… Accessed June 5, 2017. http://slovniky.juls.savba.sk/?w=virtu%C3%A1lny&s=exact&c=V378&d=sss&ie=utf-8&oe=utf-8. See also: http://www.thesaurus.com/browse/virtual.

[7] With regard to the term interactivity, Bogumiła Suwara stresses that "in the new media, the term does not apply to physical interaction (clicking, opening/closing a port, body moves), but it concerns psychological interaction. The following psychological processes might be involved: supplementing missing information, hypotheses formulation, updating of already known information/data and identifications necessary for understanding a text or a picture" (2012a, 193).

[8] Róbert Gáfrik controverts Manovich's point concerning the possibilities of the applicability of new media to literary science. According to Gáfrik, Manovich's book *The Language of New Media* only partially expands the horizons of literary scientists (2008, 128). On the other hand, from the point of view of culture and philosophy, this book provides valuable insights into our culture in an age of increasing influence of digital media. Manovich even considers the database to be *the cultural form* of our century (2001, 225).

[9] Katarína Ihringová dedicates her work to the study of the close connection between cartography and art as well as to the appropriation of cartographic semiotics in art in the wider context and also in the concrete examples of Slovak visual art (2012, 148–170). See also Sieber 2013, 93–106.

[10] Pavol Rankov reflects on the new spaces that are emerging together with digital technologies. He deals with the creation of such spaces in the digital environment where terms such as architecture, map or chatroom are being increasingly used. He is aware of the ability of new technologies to uncover spaces hitherto inaccessible to us (2006, 23).

[11] Regarding the visual synthesis which is created not by means of optical instrument but by means of medical technologies, such as magnetic resonance imaging, Bogumiła Suwara points out the dangers concerning attempts at their interpretation (2012b, 217).

[12] Neuroaesthetics is a new scientific sub-discipline that combines scientific and artistic approaches to neurological mapping of the perception of a work of art. Its visions, objectives and interaction with the history of art is analysed by Katarína Ihringová (2016, 132–139).

LITERATURE

Bolter, Jay David – Richard Grusin. 1999. *Remediation: Understanding New Media*. Cambridge (MA): The M.I.T. Press.

Downing, Douglas A. – Michael A. Covington – Melody M. Covington. (1986) 2009. *Dictionary of Computer and Internet Terms*. New York: Barron's Educational Series.

Feldman, Tony. 1997. *An Introduction to Digital Media*. New York: Routledge.

Foucault, Michel. 1997. "Of Other Spaces: Utopias and Heterotopias." In *Rethinking Architecture. A Reader in Cultural Theory*, ed. Neil Leach, 330–336. London – New York: Routledge.

Foucault, Michel. 2002. *The Order of Things. An Archaeology of the Human Sciences*. London – New York: Routledge Classics.

Gáfrik, Róbert. 2008. "Lev Manovich: The Language of New Media." *Slovak Review of World Literature Research* 17, 2: 126–128.

Husárová, Zuzana. 2012. "O materialite elektronickej literatúry." In *V sieti strednej Európy: nielen o elektronickej literatúre*, eds. Bogumiła Suwara – Zuzana Husárová, 79–90. Bratislava: SAP – Ústav svetovej literatúry SAV.

Ihringová, Katarína. 2012. *Vzťah slova a obrazu v slovenskom vizuálnom umení*. Trnava: Pergamen.

Ihringová, Katarína. 2016. "Od neuroestetiky k dejinám umenia." *Profil súčasného výtvarného umenia* 2: 132–139.

Kesner, Ladislav. 2007. "Obrazy a modely ve vědě a medicíně." In *Možnosti vizuálních studií. Obrazy – texty – interpretace*, eds. Marta Filipová – Matthew Rampley, 155–183. Brno: Společnost pro odbornou literaturu – Barrister & Principal.

Lyotard, Jean-François. 1993. *O postmodernismu*. Translated by *Jiří Pechar*. Praha: Filosofický ústav AV ČR.

Macek, Jakub. 2013. *Poznámky ke studiím nových médií*. Brno: Masarykova univerzita.

Manovich, Lev. 2001. *The Language of New Media*. Cambridge (MA): The M.I.T. Press.

Mayr, Ernst. 2002. "Die Autonomie der Biologie." *Naturwissenschaftliche Rundschau* 55, 1: 23–29.

Möller, Torsten B. – Emil Reif. (1998) 2015. *CT- und MRT-Normalbefunde*. Stuttgart – New York: Georg Thieme Verlag.

Rankov, Pavol. 2006. *Informačná spoločnosť – perspektívy, problémy, paradoxy*. Levice: LCA Publishers Group.

Sieber, Samuel. 2013. "Fluchtlinien. Für eine Heterotopologie der Medien." In *Heterotopien. Perspektiven der intermedialen Ästhetik*, eds. Nadja Elia-Borer – Constanze Schellow – Nina Schimmel – Bettina Wodianka, 93–106. Bielefeld: Transcript Verlag.

Simanowski, Roberto. 2006. "Transmedialität als Kennzeichen moderner Kunst." In *Transmedialität. Zur Ästhetik paraliterarischer Verfahren*, eds. Urs Meyer – Roberto Simanowski – Christoph Zeller, 39–81. Göttingen: Wallstein Verlag.

Sturken, Marita – Lisa Cartwright. 2009. *Studia vizuální kultury*. Translated by Lucie Vidmarová and Milan Kreuzzieger. Praha: Portál.

Suwara, Bogumiła. 2012a. "Na ceste k hypermediálnemu artefaktu." In *V sieti strednej Európy: nielen o elektronickej literatúre*, eds. Bogumiła Suwara – Zuzana Husárová, 175–204. Bratislava: SAP – Ústav svetovej literatúry SAV.

Suwara, Bogumiła. 2012b. "Vzťah vizuálnosti a textu v umení nových médií." In *V sieti strednej Európy: nielen o elektronickej literatúre*, eds. Bogumiła Suwara – Zuzana Husárová, 205–220. Bratislava: SAP – Ústav svetovej literatúry SAV.

SOURCES

Frieling, Rudolf. 2004. *Das Archiv, die Medien, die Karte und der Text*. Accessed June 5, 2017. http://www.medienkunstnetz.de/themen/mapping_und_text/archiv_karte.

Pisárčiková, Mária, red. (1995) 2004. *Synonymický slovník slovenčiny*. Bratislava: Veda. Accessed June 5, 2017. http://www.juls.savba.sk/synonymicky_slovnik.html.

Dictionary Thesaurus. Accessed June 5, 2017. http://www.thesaurus.com/browse/virtual.

Wikipedia. Accessed June 5, 2017. https://en.wikipedia.org/wiki/Dystopia.

Heterotopias and transformations in art and science

Heterotopias. Digital media. Database. Transformation. Mapping. Molecular system of the human organism.

Michel Foucault characterized heterotopias as specific spaces which disrupt and overturn our existing systems, the hitherto valid order of things and also our ways of thinking. They are significantly important particularly from the point of view of culture, since they affect cultural dynamic transformations. The author in her contribution points out that we presently discover such specific spaces mainly by means of modern technologies. Regarding digital media, the database – a collection of digital data – has a heterotopic character; it neutralizes the present forms of orders and preferences. Images, sounds and words are loosened from their indexicality and are converted into numerical code, which enables the modification and combination of the obtained data. The database thus represents a new type of space which subverts the standard organization of signs. Modern technologies also unveil other unconventional spaces of our micro and macro worlds. The newest medical technologies such as ultrasound, computed tomography and magnetic resonance imaging penetrate through the surface of the human body into the depths of biological structures in order to obtain their image, and they indeed make the molecular system of the human organism visible. This molecular system can be characterized by high complexity, multifunctionality and highly variable interactions, and the medical technologies in a certain way contribute to the fact that our forms of knowledge are constantly enhanced, extended and sometimes even refuted. This current expansion of heterotopia corresponds with Foucault's opinion that every epoch creates its own spaces which strive to gain their legitimacy. It is interesting that in both cases of the above-mentioned examples of heterotopia the data transformation can be seen as a significant form of their element arrangement, and thus the borders not only between semiotic systems but also between scientific and artistic discourses are gradually wiped out.

Mgr. Jana Tomašovičová, PhD.
Department of Philosophy and Applied Philosophy
Faculty of Arts
University of Ss. Cyril and Methodius in Trnava
Námestie J. Herdu 2
917 01 Trnava
Slovak Republic
jana.tomasovicova72@gmail.com

Jazyk tvarovaný excesem: afekt a jeho performativní medialita

TOMÁŠ JIRSA

Během posledních dvou dekád zažívá téma afektivity v humanitních vědách skutečný rozmach, a to díky tzv. obratu k afektu (*affective turn*), který poznamenal tak odlišné disciplíny, jako jsou politická teorie, sociologie, kognitivní psychologie či kulturní studia. Mezioborový zájem ilustrují početné studie, antologie a „readery" zkoumající problematiku afektů a afektivity v oblasti estetiky, filmové teorie a filozofie, ale třeba i v souvislosti s environmentálními a etickými otázkami architektury a urbanismu. S jistým zjednodušením lze prohlásit, že nepopiratelný význam tohoto obratu pro oblast estetiky, teorie umění i literární vědy spočívá v přenesení pozornosti z jednostranně sémiotické perspektivy a roviny reprezentace na událostní a performativní rozměr díla, ale stejně tak ve zvýšeném zájmu o smyslovou aktivitu recipienta zahrnující jeho afektivní a tělesnou angažovanost.

Literární věda si však od tématu afektu dosud udržuje odstup a ve většině případů jej odsouvá do široké oblasti recepční estetiky, případně jej ztotožňuje s neanalyzovatelným prožitkem, citovým zasažením čtenáře či jeho emocionální responzí. Afekt se tak z pohledu této disciplíny ukazuje jako čistě subjektivní „privatissimum", jehož vzruchy jsou pro literární zkušenost sice podstatné, faktické zakotvení v literární struktuře však nenacházejí. Následující řádky se proto tuto metodologickou zdrženlivost pokusí překlenout hledáním odpovědí na otázky, co vlastně afekty s jazykem dělají a jakými způsoby v literárním textu operují.[1] Nejdříve stručně nastíním základní východiska afektivního obratu a současně okomentuji některá z jeho úskalí. Poté se zaměřím na několik podle mého názoru nejplodnějších konceptů současného myšlení o afektivitě v oblasti filmové teorie, vizuální antropologie a filozofie médií, jež problematiku afektu zkoumají z hlediska jeho estetické performativity a mediality.[2] Na základě stručné analýzy dvou povídek Edgara Allana Poea se pak ve třetí části pokusím rozšířit dosavadní koncepci afektivních operací směrem k větší pozornosti k formě a jazykové textuře. Na závěr představím hypotézu o aisthetické povaze afektů a jejich schopnosti překračovat hranice napříč různými médii a estetickými formami.

V BLUDNÉM KRUHU AFEKTIVNÍHO OBRATU

„Zdá se nám, že noví teoretici afektu se často drží vysoce abstraktní a odtělesněné představy mysli či rozumu jen proto, aby ji vzápětí zavrhli. Proč bychom ale na takovou představu vůbec měli přistoupit?", ptá se historička přírodních věd Ruth Leys

(2011, 458) a poukazuje tak na jednu z největších slabin teorií autorů hlásících se k afektivnímu obratu, a sice na podezřele vyostřenou dichotomii mezi racionalistickým a co možná nejchladnějším pojetím významu a zcela nepodloženým předpokladem, že vše, co tomuto významu není podřízeno, náleží tělu. Na mysli má zejména nejcitovanějšího proponenta afektové teorie Briana Massumiho a jeho chápání afektu jakožto autonomní, tělesné a virtuální „asignifikantní intenzity". Jeho esej *The Autonomy of Affect* (Autonomie afektu) vychází společně se studií Eve Kosofsky Sedgwick a Adama Franka v roce 1995, který bývá označován jako základní milník, ne-li rovnou počátek afektivního obratu.[3]

Genealogií tohoto paradigmatického obratu začíná téměř každá práce pojednávající o afektivitě a většinou se jen nepatrně liší akcentem na toho kterého předchůdce a počátkem datace. Obsahem následujícího shrnutí tedy nemá být ucelené představení jeho zdrojů a vyústění, vytyčím jen několik referenčních východisek, jež dodnes teoriím afektu udávají směr, a to zejména v oblasti estetické reflexe. Jako diskurzivní zakladatel myšlení o afektech bývá zmiňován Baruch Spinoza, který je ve své *Etice* (1677) vymezil jako „stavy těla, jimiž se zvětšuje nebo zmenšuje jeho schopnost něco konat" (Spinoza 1977, 179). Je-li příčina těchto afektů v nás, pak se jedná o afekty aktivní, z nichž tím nejvýznamnějším je rozumové poznání, v opačném případě máme co do činění se stavy pasivními vyvolávajícími nesvobodu čili vášněmi (*passiones*), přičemž obě kategorie mají společný původ v touze, radosti a smutku.[4] Afekt pak Spinoza postuluje coby základní hybnou sílu lidského jednání i myšlení, jež s idejemi věcí v mysli zachází stejně, jako „se řadí a spojují afekce těla neboli představové obrazy věcí v těle" (347).

Nutno ovšem upřesnit, že v rámci afektových teorií je Spinozova filozofie obvykle čtena prizmatem prací Gillese Deleuze, který jeho – ale rovněž Humeovy, Nietzscheho a Bergsonovy – impulzy rozvinul do pojetí afektu jakožto neosobní, primárně tělesné intenzity, jejíž vibrace působí přímo na mozkovou kůru a nervový systém a způsobují „otřes myšlení" (*un choc sur la pensée*) (2006, 87). Těmito srážkami jsou mysl i tělo hluboce zasaženy a transformovány, podle Deleuze se proto afekt projevuje jako efektivnější spouštěč hlubší reflexe než racionální průzkum, a to díky způsobu, jakým nás uchopuje a nutí k tomu, abychom se mimovolně zapojili (srov. van Alphen 2008, 22). Druhou významnou referenci afektivního obratu pak představují práce psychologa Silvana Tomkinse,[5] který v 60. letech koncipoval psychobiologickou teorii afektů založenou na devíti neměnných kategoriích postihujících ryze biologické aspekty emocí (zájem/vzrušení; potěšení/radost; překvapení/leknutí; zloba/vztek; strach/hrůza; stud/potupa; odpor a čichová nelibost – neologismus „dissmell"), jimž odpovídá charakteristický, všem kulturám i rasám společný výraz tváře. Více než tento přístup, který vstoupil do slovníku kognitivní psychologie jako „basic emotions approach", je zde podstatný fakt, že Tomkins chápal afekty jako stěžejní motivace člověka, jež přesahují hranice individuality a fungují jako významné amplifikátory pohnutek a kognitivních systémů (1995, 87).

Tomkinsonovy podněty rozvíjí zakladatelská esej Sedgwick a Franka, jež vychází z neurovědeckých přístupů pojímajících emoce coby inherentně nezávislé na lidských intencích. Afekty tak oba autoři chápou jako souhrn vrozených, mozkem

i tělem automaticky vyvolávaných reakcí a projevů, jež fungují vně oblasti vědomí a záměrného konání. Podstatná je rovněž skutečnost, že tato stať měla mimořádný vliv na chápání role tělesnosti v rámci formování a proměn queer identity (Leys 2007, 441). Zdánlivě zcela odlišný je pak přístup sociálního teoretika a filozofa Briana Massumiho, který ve snad až příliš těsné návaznosti na Deleuze a pod vlivem radikálního empirismu Williama Jamese a procesuální filozofie Alfreda N. Whiteheada prezentuje afekty ve smyslu fyzických a autonomních reakcí, přesahujících vědomé stavy vnímání směrem k vnímání tělesnému, jež vědomé percepci předchází (2002, 23 – 45).[6] Massumiho klíčovým výrazem je pak intenzita, která má afektu zajistit jeho odpojení od subjektivních, signifikantních a funkčních kauzalit, jimiž se vyznačují podstatně uchopitelnější kategorie emocí.

A právě tyto atributy odhalují často poněkud vágní a negativní rétoriku, která afekt – a to dosti repetitivně – prezentuje jako něco navýsost iracionálního, intuitivního, nereprezentativního, nesymbolického, antisystémového a významové struktuře unikajícího, jedním slovem asignifikantního. Namísto vysvětlení operativní povahy afektů, tedy jakých forem nabývají, jak se chovají a co přesně v textu či na obrazech dělají, se mnozí autoři hlásící se k afektivnímu obratu uchylují ke značně hermetickým výrokům, jež mají platnost pouze v rámci přistoupení na konkrétní deleuzovský slovník: „Afekty jsou *virtuální synestetické perspektivy*, zakotvené (a funkčně omezené) aktuálně existujícími, konkrétními věcmi, které je ztělesňují. Autonomie afektu spočívá v jeho podílu na virtuálnu. *Jeho autonomie je jeho otevřenosti*“ (35). Ukázku příznačné negativní rétoriky je pak možné nalézt kupříkladu u sociologa Bena Andersona, podle nějž jsou afekty „neosobními intenzitami, které nepatří ani subjektu, ani objektu – a ani nepřebývají v prostředkujícím prostoru mezi subjektem a objektem“ (2010, 161).

Z uvedených důvodů vystavila nedávno obrat k afektu zásadní kritice filmová teoretička Eugenie Brinkema, o jejíž formální koncepci bude řeč vzápětí. Brinkema se vyrovnává s posedlostí afekty v současných humanitních disciplínách a odkrývá mnohá klišé, jež bývají s afektem konstantně spojována, především jeho negativní teoretické uchopení. V nezastřeně ironickém tónu se obrací proti repetitivnosti, s níž mnoho autorů daného „meta-obratu“ neúnavně zdůrazňuje nepostihnutelnost, intenzitu a tělesnou podmíněnost afektu. Na mušku si však bere nikoli Deleuze samého, ale spíše jeho epigony, jejichž teorie afektu sarkasticky a s odkazem na Deleuzovu slavnou práci *Différence et répétition* (Diference a opakování, 1968) označuje za „opakování bez diference“ (2014, xiii). Afektivní obrat je podle ní sám „doslova afektovaným, afekty zatíženým obratem“, který sice volá po novém přístupu, vášnivě však hájí především svou vlastní polemickou rétoriku, činící z afektu určitou „negativní ontologii humanitních disciplín“ (27, 31). Jako ryze řečnická se pak jeví její otázka, zda tyto přístupy, zakládající si na své rezistenci vůči systému a struktuře, umožnily komplexnější porozumění uměleckým principům, jako jsou nahodilost, potencialita a hra.[7]

Účelem přítomné úvahy však není hledání slepých skvrn a rétorických pastí afektivního obratu, nýbrž osvětlení a rozpracování koncepcí, které jsou pro otázky po tom, jakými způsoby afekt operuje v samotné verbální textuře a při interakci s reci-

pientem, podstatně plodnější. Nadále proto budu vycházet zejména z přístupů dvou autorů, kteří se afektivitou zabývají nad konkrétním estetickým materiálem a které navzdory odlišným východiskům spojuje snaha afekt co nejpřesněji situovat a popsat. Jedná se o průkopnickou studii vizuálně-literárního teoretika Ernsta van Alphena (2008) a zmíněnou práci Eugenie Brinkemy (2014), analyzující formální a strukturální rozměr afektů ve filmu.[8]

MEZI AFEKTIVNÍM PŘENOSEM A DESUBJEKTIVIZOVANOU FORMOU

Van Alphenův přístup k afektu tvoří podnětnou syntézu dvou na první pohled spíše disparátních směrů – kognitivního a psychobiologického výzkumu tomkinsonovského střihu na jedné straně a poststrukturalistického uvažování Deleuze a Massumiho na straně druhé. Afekt sice v návaznosti na oba zmíněné autory chápe jako energetickou intenzitu, která uniká jednoznačnému pojmenování i okamžitému rozpoznání a má fyzický dopad na vnímatele, tuto koncepci však posouvá směrem k afektivnímu přenosu mezi uměleckým dílem a jeho recipientem. Podstatné přitom je, že van Alphenovo tázání po tom, co vlastně znamená, je-li čtenář-divák nějakým dílem *zasažen*, je rámováno především konkrétním prožitkem s uměleckým dílem, jak jej vylíčil kubánsko-americký vizuální umělec Félix González-Torres po svém iniciačním setkání s „bezobjemovou skulpturou" *Gold Field* (Zlaté pole, 1980 – 1982), tvořenou plátem čistého zlata, jejíž autorkou je Roni Horn a jež se svou naprostou střídmostí stává nečekaným spouštěčem imaginace a reflexe, „novou krajinou i možným horizontem" (1996, 68).

Právě díky tomuto zprostředkovanému setkání van Alphen v protikladu k časté identifikaci afektů s něčím ryze subjektivním či osobním přesvědčivě zdůrazňuje jejich primárně sociální povahu. Nejdříve se však po vzoru Jill Bennett (2005) vymezuje vůči upřednostňování strategií reprezentace – hledajících význam v aktuálním světě a vně uměleckých forem – na úkor afektivní účinnosti a epistemického rozměru díla. Těmto sémanticky orientovaným přístupům vycházejícím z dominantního kulturně-politického „slovníku" podle něj chybí především zaměření na *událost*, jež bývá tak často zanedbávána ve prospěch více či méně popsatelné verbální či vizuální struktury. „Ne všechno umění je reprezentující," poznamenává van Alphen ve své kulturní diagnóze, „a i když umění reprezentující je, mnoho jeho aspektů takových není, neboť fungují na základě nereprezentativních strategií" (2008, 22). Tato kritika však není samoúčelná a připravuje půdu pro vypracování argumentu o relační a performativní povaze afektu.

Jak známo, bývá pojem afektu zaměňován zejména za emoce a pocity, za což může jeho jednostranně chápaná etymologie (z lat. *affectus*, označujícího vášeň či emoci), ale také jeho časté ztotožňování se subjektivními duševními stavy. Například Charles Altieri jej ve vztahu k estetice užívá jako zastřešující termín pro čtyři různé psychické stavy: pocity, nálady, emoce a vášně, přičemž však zdůrazňuje, že na rozdíl od nich je afekt podmíněný nejen smyslovou reakcí, ale také imaginací (2003, 232).[9] Skutečnost, že afekty fungují jako „energetické intenzity", implikuje, že samy o sobě nemají specifický obsah nebo význam, tudíž je ani nelze vměstnat do odpovídajícího verbálního

vyjádření. A právě to je odlišuje od citů a *pocitů*, které Teresa Brennan definuje jako „vjemy, jež našly vhodné vyjádření ve slovech", a senzorické stavy utvořené konkrétní myšlenkou (2004, 116). Podobným způsobem lze odlišit afekt od dalšího pojmu, s nímž bývá často směšován, a sice od *emocí*, jež nesou ryze subjektivní a osobní obsah a jejichž zakotvenost ve sdílené jazykové zkušenosti je činí rozpoznatelnými a srozumitelnými.[10]

Na základě Tomkinsových tezí o afektech jako spouštěcích mechanismech motivací i kognitivních procesů a závěrů Brennan o jejich sociální interakci van Alphen staví svůj argument o jejich schopnosti *relace*, tedy přenosu mezi jednotlivými subjekty a uměleckými díly. Není proto tolik podstatné, že na rozdíl od ryze subjektivních emocí, pocitů, vášní a nálad afekt pravděpodobně nenese žádný specifický a pojmenovatelný obsah, pro pochopení jeho operativní – a mediální – povahy je důležitější, že jakožto „energetický relační proud" a „tělesná intenzita" má vůči všem těmto stavům i reflexi tvořivý potenciál. Afekt tak „pocity, emoce a myšlenky *produkuje*" (2008, 24). Podle něj totiž původ afektů nespočívá v psychickém rozpoložení subjektu, ale v literárních textech a vizuálních artefaktech, jež tyto afekty přenášejí, a to jak v komunikaci s divákem-čtenářem, tak mezi sebou navzájem. Mezi afektem a vzbuzenou emocí navíc nefunguje vztah psychické kauzality, neboť tentýž afekt může u nejrůznějších jedinců vyvolat zcela odlišné reakce, myšlenky či pocity. Zabývat se afektivitou a afektivními operacemi v umění proto neznamená pouštět se na půdu psychologického rozboru díla či intencí jeho původce, nýbrž zaměřit se na způsoby interakce a přenosu intenzit, jež sice nenesou jednoznačné významy, jejichž imaginární, senzuální a epistemické kvality jsou však pro jejich performativně-estetický účinek nepostradatelné (srov. Fischer-Lichte [2001] 2016, 322 – 323).

Ve zjevném kontrastu k relačnímu chápání afektu pak stojí novátorské pojetí Eugenie Brinkemy, která zkoumá, jakými způsoby je afekt přítomen ve významové struktuře díla, jak přesně jsou afekty produkovány audiovizuálními formami a jak afekt komunikuje, či naopak zamlčuje svůj obsah na úrovni reprezentace. Už sám název práce zdůrazňující určitost detekovatelných afektů – *The Forms of the Affects* (Formy afektů) – vystihuje její analytický přístup. Brinkema nejenže tvrdí, že konkrétním afektům, jakou jsou žal, znechucení, úzkost, nostalgie či radost, odpovídají přesně popsatelné formy, ale rovněž argumentuje, že specifické filmové struktury se oněm konkrétním afektům podobají. Například při analýze snímku *Funny Games* (1997) režiséra Michaela Hanekeho, rezignujícího na klasické vyprávění a zřetelnou psychologii postav, „samotná forma navazuje na zvláště bolestné utrpení, dává mu tvar, závažnost, intenzitu i sílu" (2014, 99). Stěžejní afekt truchlení se pak projevuje nikoli na základě narativního obsahu, ale jako záležitost formy, kompozice a struktury konkrétních výjevů. Afekty se tak ukazují jako ryze smysluplné a formální elementy.

Oproti pracím, jež se zabývají především emocionální responzí, kterou díla vyvolávají, je podle Brinkemy afekt situován *již* na úrovni kompozice, a nikoli teprve *posléze* v citovém pohnutí vnímatele, jeho duševním či fyzickém zasažení. Vedle pevného zakotvení v konkrétním tvaru Brinkema za stěžejní kritérium afektu pokládá jeho exterioritu, která jej autonomizuje, zbavuje intencionality, a tím i niternosti sub-

jektu, kterému domněle patřila. Na většinou jednoznačně komentovaném příkladu „slz“ Marion, ubodané protagonistky Hitchcockova snímku *Psycho* (1960), ukazuje ambivalenci tohoto obrazu, zachycujícího něco mezi kapkou vody a emocionálním sekretem, který nereprezentuje pláč ve smyslu projevu subjektivního nitra, nýbrž „čirou exterioritu emocionálního znaku“, kterou Brinkema nazývá „ektoafektem“ a chápe jako „formální afektivitu tvaru, struktury, trvání, linie a světla“ (22 – 23). Jakožto substance na jedné straně a samostatný objekt na straně druhé opouští tato slza jak subjekt, tak tělesnost, což ji však nijak nezbavuje tvaru.[11] Aktivita se tak přesouvá od prožívajícího subjektu k formě, jež se stává afektivním agentem.

Jakýkoli individuální afekt pak vystupuje jako desubjektivizovaný a odtělesněný element, jako „do sebe se zavinující exteriorita“, která je podmíněna svou textuální formou. Nezávislost afektu na konkrétním těle a subjektu nasvětluje Brinkema polemicky vůči tzv. intencionálnímu afektu, jehož cílem je probudit nějakou předem stanovenou emoci a diváka citově angažovat, ale rovněž vůči fenomenologicky orientovaným přístupům chápajícím afekt vzhledem k prožívajícímu subjektu. Na základě dané modality afekt odpovídá spíše neintencionálnímu principu, který odolává atributům tzv. teleologického diváctví, hledajícího především senzuální vzruchy. Afekt však podle Brinkemy nemá být ztotožňován s produktem exprese či smyslových zážitků diváka, nýbrž metodou „close reading“ analyzován, jak elegantně a deleuzovsky dodává, ve smyslu „*repli* that does not reply“ (25, 36).[12] Namítnout by zde pochopitelně šlo, že takto formálně chápaný afekt se nejen do sebe zavíjí, ale ve zpětném pohybu se rovněž *rozvíjí* a vstupuje do jazyka literárního textu či obrazové matérie a v důsledku i do diváka-čtenáře. Přiznání takové afektivní směny by však pro Brinkemu znamenalo připustit, že její přísně formalistické stanovisko nestojí nutně v opozici k teoriím přenosu.[13] Že lze oba přístupy k afektivitě, formální a relační, produktivně smířit, se ostatně pokusím ukázat níže.

Bylo by však omezující hledat konceptuální aparát pro porozumění „práci afektu“ v umění a literatuře jen v diskurzu, který jej explicitně klade do středu svého zájmu. Zásadní výzvu pro výzkum afektivity lze totiž spatřovat také ve dvou dalších, bytostně interdisciplinárních směrech. V prvé řadě jde o posthermeneuticky orientovanou koncepci Hanse Ulricha Gumbrechta, a sice jeho průzkum literárních *atmosfér* a nálad, jež nás ve svém zpřítomňování zasahují fyzicky, hmotně i afektivně, tedy naprosto stejně jako počasí nebo hudba.[14] Právě taková ontologie literatury, která by nebyla založena jen na paradigmatu reprezentace a namísto toho se snažila o uchopení specifického naladění neboli „Stimmung“, podle Gumbrechta „nabízí literární vědě možnost získat zpět vitalitu a estetickou bezprostřednost, které se z ní z velké části vytratily“ (2012, 12).[15] Ohledávání těchto atmosfér se pak Gumbrecht věnuje nejen v románech Thomase Manna nebo kanonických dílech francouzského surrealismu, ale rovněž při analýze melancholického ladění zamlžených krajin Caspara Davida Friedricha či při poslechu barvy, rytmu a intenzity hlasu Janis Joplin.

Druhou oblastí, jež nabízí množství impulzů pro výzkum afektivity, je současná vizuální antropologie Hanse Beltinga, Georgese Didi-Hubermana či Petera Geimera. Tato disciplína – nazývaná též podle Beltingovy stejnojmenné práce jako antropologie obrazu (*Bild-Anthropologie*, 2001) – zkoumá dynamický pohyb obrazů napříč

dějinami, kulturami i médii, přičemž jejich performativní a teoretické síle přikládá podstatně větší význam než autorskému záměru a historickému či technologickému kontextu jejich vzniku (Belting 2011, 36). Otázku po antropologickém rozměru obrazů tento směr klade na základě sledování nejrůznějších podob podvědomého a symptomatického „přežívání" estetických a afektivních vzorců napříč jednotlivými díly i historickými epochami. Daná anachronní perspektiva dluží mnohé myšlenkám Abyho Warburga, především jeho pojmu *Nachleben* označujícímu časovou souhru kontinuit a diskontinuit zakotvenou v nevědomí obrazů, symptomální zjevení a „fragmentární průniky starých obrazů do obrazů přítomných" (Didi-Huberman 2002, 491). Společné teoretické gesto těchto autorů pak spočívá v posunu chápání obrazu mimo tradiční schéma intencionality a lidského konání ve prospěch metamorfóz obrazových forem.[16] A právě tyto mediální a materiální metamorfózy jsou podmíněny činností afektů.

SETKÁNÍ JAZYKA S *UNHEIMLICH*: EDGAR ALLAN POE A MATERIALITA AFEKTIVNÍCH FIGUR

Při pohledu na produkci posledních dvou dekád se nicméně zdá, že literární vědu mezioborové impulzy spojené s afektivním obratem ani jeho tlak na přehodnocení stávajícího pojmového repertoáru humanitních disciplín příliš nenadchly. Jednou z hlavních příčin je patrně skutečnost, že afekty bývají často odsouvány do vágní oblasti neanalyzovatelného prožitku či emocionálního, a tedy nutně subjektivního zasažení čtenáře (srov. Robins 2005). Z hlediska naratologických směrů, vycházejících primárně ze sémiotiky a strukturalismu, se tato oblast může jevit jako – v lepším případě – neexaktní psychologizování, nebo – v případě horším – jako „dojmologie". Určitý pokus o propojení naratologie s teoriemi afektu představuje práce Patricka Hogana *Affective Narratology: The Emotional Structures of Stories* (Afektivní naratologie. Emocionální struktury příběhů, 2011), jak už ale naznačuje sám její titul, pojem afektu je tu okamžitě ztotožněn s emocionální responzí čtenáře. Především v návaznosti na současný kognitivní výzkum a postnaratologické směry Hogan ukazuje, že narativní výstavba, strukturu příběhu, a dokonce i žánru jsou systematickým produktem lidských emocí. Na samotnou operativnost afektu uvnitř jazykové matérie textu se však nedostane.

Vraťme se proto nyní k van Alphenově relačně-operativnímu pojetí, jež se snaží přenést pozornost od tzv. alegorického čtení sledujícího především významové aspekty narativu ke čtení afektivnímu, orientovanému na modalitu vyprávění, temporalitu, proces identifikace a vizuální aspekty, včetně detailů, jež jsou z hlediska příběhu často nepodstatné.[17] V této souvislosti stojí za zmínku van Alphenův požadavek na resuscitaci strukturalistické naratalogie, která by umožnila určit, kde a jak literární text afekty produkuje. Zatímco totiž současnému literárněvědnému diskurzu činí potíže porozumět afektivnímu aspektu zkušenosti čtení, čtenář sám touto zkušeností prochází bez potíží (2008, 27). Přes veškerou inspirativnost zůstávají jím navrhované afektivní operace omezeny především na dva konkrétní projevy, a sice čtenářovu identifikaci s fikční postavou či vypravěčem na jedné straně a intenzivní vizualizaci, např. v působivých fyzických popisech, jež jsou schopny evokovat konkrétní obraz,

na straně druhé (27 – 28). Z tohoto důvodu chci zmíněné afektivní operace rozšířit a s ambicí klást si otázky po tom, jak se afekty dostávají formálně, materiálně a vnímatelně dovnitř textu, se pokusím navrhnout operaci další.

Ta by spočívala v konkrétní performativní modalitě, a sice ve tvarování jazyka prostřednictvím setkání s něčím obtížně pojmenovatelným, cizorodým, a přesto povědomým, tedy s tím, co Sigmund Freud (1919) pojmenoval výrazem *unheimlich* a co chápal jako „onen druh něčeho vyvolávajícího úlek, jenž vychází z toho, co je odedávna dobře známé", tedy jako určitou afektivní nuanci uvnitř něčeho, co děsí právě na základě své povědomosti (2003, 173 – 174). Řečeno trochu jinak, jakmile jazyk psaní „narazí" na cosi děsivého a *unheimlich*, afektivně silný obraz či jinou intenzivní smyslovou entitu, právě tato srážka jazyk proměňuje v *médium* nejednoznačného, ale do konkrétních forem vtěleného afektu. Ten mění rytmus jazyka, vychyluje jej z narativu a rozostřuje jednoznačnou reprezentaci. Jazyk se v momentech této srážky s *unheimlich* stává více hmatatelný a *figurální* než čitelný. Touto figurálností mám na mysli proces, který Jean-François Lyotard vymezil jako prostorovou manifestaci jazyka na pomezí viditelného a čitelného (1974, 13). V návaznosti na další teoretiky tohoto hybridního pojmu (Deleuze 2002, Gervais-Lemieux 2012) lze figuru označit jako mediální *rozhraní* díla obdařené kulturní pamětí, věděním a afekty, jako místo estetické a současně teoretické produkce.

Jako příklady těchto afektivních figur, utvářejících svébytnou a fyzicky působící atmosféru textu, uvedu dvě povídky amerického „temného romantika" Edgara Allana Poea, *Ligeia* (1838) a *Berenice* (1835).[18] Téma i narativní osnovu *Ligeie* tvoří posedlost pohledem a uhrančivýma očima stejnojmenné hrdinky, zesnulé první ženy vypravěče, která v sobě spojuje upíří imaginaci s archetypem animy a charakteristickou estetikou manýrismu (srov. Huckvale 2014, 96 – 97 a Rippl 1996, 224). Tyto oči se po Ligeině smrti opakovaně objevují před zrakem postupně šílícího a požíváním opia zesláblého vypravěče a svou četností i intenzitou evokují *unheimlich* návrat vytěsněného, který je současně návratem Ligeiny bytosti. Tvar, barva ani třpyt nejsou tím, co jazyk Poeova textu neustále akcentuje, nýbrž jejich zvláštní, afektivně-mediální efekt.

> The expression of the eyes of Ligeia! How for long hours have I pondered upon it! How have I, through the whole of a midsummer night, struggled to fathom it! What was it – that something more profound than the well of Democritus – which lay fare within the pupils of my beloved? What *was* it? I was possessed with a passion to discover. Those eyes! those large, those shining, those divine orbs! they became to me twin stars of Leda, and I to them devoutest of astrologers (Poe 2000, 57).[19]

Tímto nutkavým opakováním zájmen a výrazu „eyes", včetně jeho metaforických ekvivalentů, přitom není tvarován jen narativ, ale rovněž jazyková textura, tkanivo textu, které repetitivní a vrcholně emfatický vzor přenáší na ostatní lexikum – a to jak z obrazu stále se vynořujících očí, tak z arabeskovitého čalounění komnaty, ze které jsou vypravěčovy vize fokalizovány: „And now slowly opened *the eyes* of the figure which stood before me. ‚Here then, at least,' I shrieked aloud, ‚can I never – can I never be mistaken – these are the full, and the black, and the wild eyes – of my lost love – of the Lady – of the Lady Ligeia!'" (67)[20] V této souvislosti upozorňuje komparatistka Dorothea von Mücke, že Ligeia „zaujímá pozici média" a „její oči ztěles-

ňují virtuální materialitu označujícího" (1999, 62). Její postřeh lze však dovést o něco dále a prohlásit, že afektivní medialita oněch očí, které tvoří prostředníka mezi smrtí, delirantním vypravěčem a čtenářem, skrze *repetici* texturu materializuje a zároveň i performativně realizuje. Skopická posedlost démonickým pohledem a repetitivní zaříkávání uhrančivých očí přitom netvoří klíčovou mediální figuru jen v Poeových povídkách, zejména *Muž davu* (*The Man of the Crowd*, 1840), tato figura *unheimlich* pohledu „přežívá" a je rozvíjena také v textech balancujících mezi estetikou romantismu, realismu a dekadence; v *Portrétu* Nikolaje Vasiljeviče Gogola, jehož první verze vznikla ve stejném roce jako Poeova *Berenice* (1835), v *Obrazu Doriana Graye* (*The Picture of Dorian Gray*, 1891) Oscara Wildea či v románu *Fantom opery* (*Le Fantôme de l'Opéra*, 1910) Gastona Lerouxe.[21]

V obdobném duchu je vystavěna i Poeova povídka *Berenice*, o níž sám autor v dopise nakladateli prohlásil, že „se blíží samotné hraně špatného vkusu", a z níž musel po prvním vydání odstranit několik obzvláště morbidních pasáží (Sova 2007, 32). Text na místo skopické obsese *unheimlich* pohledem klade obsesi analogickou, a sice dentální. Vypravěč této povídky, jistý Egeus pocházející z rodu blouznivců a obývající starobylý ponurý hrad, je totiž natolik posedlý krásnými zuby své milované sestřenice Berenice, že pro něj okolní svět přestává existovat. Stále intenzivnější pozornost věnovaná bělostnému tělesnému fetiši vede nejen k rozptýlení veškerého okolí, ale též k dezintegraci jeho vlastního duševního stavu, jehož horizont ze všech stran svírají právě zuby Berenice.

> Not a speck on their surface – not a shade on their enamel – not an indenture in their edges – but what that brief period of her smile had sufficed to brand in upon my memory. I saw them *now* even more unequivocally than I beheld them *then*. The teeth! – the teeth! – they were here, and there, and everywhere, and visibly and palpably before me; long, narrow, and excessively white, with the pale lips writhing about them, as in the very moment of their first terrible development. […] For these I longed with a frenzied desire. All other matters and all different interests became absorbed in their single contemplation (Poe 2015, 55 – 56).[22]

Šílenství, které se skrze ústa Berenice a přelud děsivě bílých zubů do vypravěče postupně a doslova zahryzává, nabývá morózně-groteskní charakter v závěru vyprávění. Při něm nekrofilní vyprávějící protagonista znesvětí hrob, vrhne se na mrtvolu své milé v rubáši a všech dvaatřicet třpytivých zubů jí vytrhá. Zuby zde tudíž přebírají nejen funkci fantazmatického objektu – který se v proslulém psychoanalytickém výkladu Marie Bonaparte (1933) stal ztělesněním kastrující „vaginy dentaty" –, ale po násilné extrakci se stávají součástí samotného subjektu, vpalují se do jeho identity a inkorporují se do něj na základě fetišistické touhy a gradujícího opakování. Právě díky tomuto vtělení opouštějí svůj symbolický status a stávají se afektivním objektem, který – slovy mediální filozofky Sybille Krämer – namísto očekávaného smyslu odhaluje skrytou smyslovost, materiálnost a tělesnost své vlastní mediality (2015, 35). Zuby Berenice jsou navíc v závěru povídky vypravěčem násilím vyrvány a přeneseny do jeho pracovny. Tím také, domnívám se, Poeův text předem dekonstruuje zmíněný psychoanalytický výklad, který v oné morbidní extrakci spatřoval pouhý akt vytěsnění.[23]

Setkání jazyka s *unheimlich* objekty tak vede u Poea k afektivnímu excesu, který symbolické významy alegorického čtení odsouvá ve prospěch expozice atmosférických mediálních figur, jež se dostávají do centra vyprávění. Jazyk zde totiž nesetrvává u pojmenování a reprezentace těchto excentrických figur, nýbrž rozvíjí jejich smyslové kvality a afektivní sílu. A právě afektivní síla je tím, co uvádí do pohybu literární řeč, tvaruje ji a pohání směrem k překračování diskurzivních hranic. Zběžná analýza dvou Poeových povídek ukazuje, že díky afektivnímu *excesu* může próza rozptýlit svůj narativ ve prospěch zintenzivnění své vizuální, atmosférické, ale stejně tak materiální vrstvy.[24] Klasický hrůzostrašný narativ se v průběhu odvíjení děje zahušťuje a zhmotňuje v konkrétní afektivní figury – jednou oči, podruhé zuby – a při každém dotyku jazyka s nimi literární řeč dramaticky mění rytmus, její syntax se začíná pohybovat v repetitivních vzorcích, jež přesně kopírují a reprodukují vizuální uhrančivost těchto figur a jejich afektivní exces.

ZÁVĚR: AISTHESIS A MEDIÁLNÍ EXCES

Jak by potom zněla ne-li definice, pak alespoň možné vymezení afektu, jež by se nerozpustilo v psychologických a subjektivizujících nuancích, akcentovalo jeho formální otisk v estetické matérii a současně ponechalo dostatek prostoru jedinečnosti, v níž je subjekt afektem vždy zasažen? Hmatatelné, viditelné a čitelné stopy, jež afekty v textech a na obrazech nechávají, vnášejí do hry otázku aisthetické modality afektů, které jsou pochopitelně vnímány nejen esteticky, ale jsou také tělem a smysly zakoušeny. Domnívám se, že právě exces, projevující se v uměleckém materiálu prostřednictvím exponovaných figur, jejichž smyslové i epistemické kvality působí na recipienta, který je pomocí imaginace a reflexe rozvíjí, tvoří základ určité afektivní aisthesis. Excesivita, způsobená akumulací afektů, ústí do mediálního excesu, během nějž konkrétní umělecké, diskurzivní i nediskurzivní formy proměňují svou druhovou a operativní povahu. Zdá se, že díky tendenci afektů k akumulaci jednotlivá média překračují své materiální, žánrové a sémantické hranice, a právě tento exces nejenže odvádí pozornost z tematického či narativního centra, ale rovněž v důsledku decentruje vnímající subjekt, který je spolutvůrcem díla.

Jak se totiž ukázalo, afekt není pouhá energetická intenzita, vyvolávající na jedné straně reflexi či imaginaci a na straně druhé emocionální a fyzickou reakci, ale rovněž aktivní aisthetický element, formující, deformující a rozvíjející konkrétní tvar. Lze proto sdílet tvrzení Brinkemy o podmíněnosti afektu konkrétními textuálními a vizuálními formami, jak ale naznačila analýza Poeových *unheimlich* figur, afekty nejsou na způsob jednoznačně pojmenovatelného referentu konstituovány předem, nýbrž v průběhu čtení. Stejně jako formy, jež afekt materializují a současně jsou jeho aktivitou uváděny do pohybu a proměňovány, jsou afekty bytostně procesuální. Jde o médium působící mezi uměleckým dílem a subjektem a stejně tak mezi subjekty i díly navzájem, intermediální operátor produkující myšlenky, jazyk a obrazy.

Tíhnutí k excesu je ostatně vepsáno již do samotného pojmu média, jak zdůrazňují ve svém prvním axiomu teorie médií její současní proponenti Lorenz Engell a Joseph Vogl, podle nichž médium „přesahuje materiální nosiče, symbolické systémy či techniky distribuce“ (2016, 39). Je-li pak tento ontologický přesah vlastní

každému médiu, jehož role nespočívá v pouhém přenosu sdělení, nýbrž v aktivování smyslů, reflexe a afektů, nasnadě je pak otázka, zda tolik ulpívat u verbálního fundamentu literatury a nevykročit směrem k jejímu mediálnímu excesu, který pod povrchem uspořádaných znaků znatelně prokmitává. Právě afekty a jejich performativní operace dávají k tomuto vykročení dobrý důvod.

POZNÁMKY

[1] Text studie vychází z přednášky pronesené na půdě Ústavu svetovej literatúry SAV v dubnu 2017. Za vstřícné pozvání, podnětnou diskusi a otázky, jejichž odpovědi jsem se pokusil včlenit do textu, děkuji zejména Dobrotě Pucherové, Róbertu Gáfrikovi, Adamu Bžochovi a Zoře Pruškové.

[2] Při užívání pojmů média a medialita se držím posthermeneutického pojetí, které přesouvá pozornost od fixních a jasně ohraničených objektů k mediálním procesům, transformacím a událostem a zaměřuje se na jejich senzuální, materiální i epistemickou činnost (Horn 2007, 8). Podle filmového teoretika Francesca Casettiho pak podstata média spočívá méně ve třech základních funkcích stanovených Friedrichem Kittlerem – přenosu, ukládání a zpracování –, jako spíš ve způsobu, jakým *aktivuje* naše smysly, myšlení a praktiky, tedy ve „způsobu vidění, cítění, reflexe a reagování" (2015, 5).

[3] Ve středoevropském prostoru je afektivní obrat reflektován zejména v posledních pěti letech. Pro systematické pojednání viz speciální číslo časopisu *Teksty Drugie* věnované afektivitě (2013/6) a zejm. studii K. Bojarské (8 – 16). Kritiku rétoriky afektové teorie přináší J. Matonoha (2014, 592 – 599), její impulzy naopak v rámci filmových analýz plodně rozvíjí J. Anger (2016, 87 – 106).

[4] Oproti českému překladu latinského *cupiditas* jako „žádost" (*appetitus*) volím v souladu s překlady anglickými a francouzskými výraz touha.

[5] V rámci obratu k afektu bývají často odlišovány dvě dominantní osy, spinozovsko-deleuzovská, kterou reprezentuje především Massumi, a tomkinsonovská, již rozvíjí E. Kosofsky Sedgwick (Gregg – Seigworth 2010, 5). Jak ale názorně ukázala Leys, oba přístupy jsou v mnoha ohledech zcela prostupné.

[6] Pro podrobnější komentář Massumiho koncepce afektu viz zejm. Clough 2007, 208 – 209. Překvapivé a dosud nereflektované jsou v tomto ohledu jak u Deleuze, tak Massumiho zcela chybějící odkazy k Sartrově práci *Esquisse d'une théorie des émotions* (Nástin teorie emocí, 1939), pro nějž stěžejní funkce afektu spočívá v transformaci skutečnosti prostřednictvím takového jednání, k němuž by za věcného rozvažování nikdy nedošlo (Sartre 2010).

[7] Z estetických pozic provádí kritiku afektivního obratu také Walter Benn Michaels, který jeho autory usvědčuje z chytání se do pasti „prvenství subjektu" (2010, 9 – 10). Nejucelenější a empiricky doslova zdrcující polemiku provádí zmíněná R. Leys, která podrobně analyzuje Massumiho principiální nepochopení experimentálních neurovědeckých výzkumů, na nichž staví své odvážné teze o afektivně-tělesných reakcích, údajně vždy rychlejších, než je mysl.

[8] Těmito dvěma pracemi se detailněji zabývám ve své knize (Jirsa 2016, 112 – 121).

[9] Pro Altieriho afekty představují „okamžité mody smyslové responze vůči světu, které charakterizuje průvodní imaginativní rozměr". Například bolest je obvykle vzruchem, afektem se však stává teprve tehdy, když získává odstín rozhořčení nad konkrétní nežádoucí situací (2003, 2).

[10] Srov. Massumi 2002, 27: „Emoce je subjektivním obsahem, sociolingvistickým zakotvením kvality určité zkušenosti, která je proto nadále definována jako osobní. […] Je to intenzita vlastněná a pochopená."

[11] Brinkema zde vychází z Deleuze a Guattariho, pro něž „čisté afekty zahrnují činnost desubjektivizace", nejsou tedy kauzálně spojeny ani s niterným stavem, ani s individuálním subjektem (2010, 303; překlad mírně upraven).

[12] Doslova: „rozvinutí, které neodpovídá". Jedná se o slovní hříčku založenou na kombinaci francouzského výrazu *le repli* („rozvinutý záhyb"), hojně užívaného Deleuzem, a anglického homografa *reply* (odpověď).

[13] Nabízí se tak kupříkladu analogie s koncepcí Stevena Shavira, s nímž Brinkema hojně polemizuje. Ten afekt definuje jako *expresivitu* podmíněnou nejen symptomatickými (tedy nekontrolovatelnými), ale rovněž produktivními, konstrukčními silami. Filmy, klipy, či digitální obrazy nových médií jsou podle něj „stroje na výrobu afektů" (Shaviro 2010, 2 – 3).

[14] Ke kontextu tohoto „akademického sesazení hermeneutiky z trůnu" spojeného s proslulými kolokvii v Dubrovníku v 80. letech na téma nejrůznějších „materialit komunikace" viz Gumbrecht 2004, 1 – 20.

[15] Koncepci atmosfér v návaznosti na Gumbrechta a Gernota Böhmeho nedávno rozpracovala Zornitza Kazalarska (2012) v souvislosti se strategiemi opakování v české poezii. Pro spojitost afektů a atmosfér viz také Newmark 2014, 21 – 35.

[16] Viz např. brilantní studii P. Geimera (2011) o fenoménu *acheiropoiesis* čili obrazovém „sebeutváření". V náčrtku historie „sebegenerujících" obrazů – chápaných jakožto výtvory Boha či přírodních úkazů, např. úderem blesku – Geimer upozorňuje na paradox dějin fotografie závislých na předpokladu autorské intence.

[17] Kritické vymezení vůči alegorickému čtení van Alphen přebírá od Dereka Attridge (2004).

[18] Z odlišné perspektivy, a sice v souvislosti s fenoménem beztvarosti u R. Weinera a N. V. Gogola, se těmto dvěma povídkám věnuji ve své knize (2016, 160 – 163).

[19] „Výraz Ligeiných očí! Dlouhé hodiny jsem o něm uvažoval. Po celou letní noc jsem se pokoušel změřit jeho hloubku! Co to bylo – cosi ještě hlubšího než Démokritova studna –, co leželo hluboko v zornicích mé milované? Co to bylo? Byl jsem posedlý vášní odhalit to. Ty oči! Ty velké, zářivé, božské zřítelnice! Staly se pro mne dvojhvězdím Ledy a já byl jejich oddaným astrologem" (Poe 2013, 408).

[20] „A v tom se zvolna otevřely oči postavy, stojící přede mnou. ‚Už nikdy,' vykřikl jsem, ‚už nikdy se nemohu mýlit – to jsou velké, černé, zvláštní oči mé ztracené lásky – lady – lady Ligeie!'" (419).

[21] Pro podnětnou syntézu afektivní účinnosti subverzivních strategií repetice na jedné straně a strukturálně-narativní analýzy postmoderní prózy na straně druhé viz Šebek (2016).

[22] „Nespatřil jsem na nich jedinou poskvrnku – ani stínek na jejich sklovině, ani vroubek na jejich okrajích, a přece se mi za tu chvilenku jejího úsměvu vpálily do paměti. Viděl jsem je nyní dokonce zřetelněji, než jsem je viděl předtím. Zuby – zuby – zuby! Kam jsem jen pohlédl, všude byly, ve všech koutech, tak jasně, tak hmatatelně přede mnou – dlouhé, úzké, nesmírně bílé, a kolem nich se vlnily bledé rty jako při onom prvním strašlivém rozevření. […] Posedle, zběsile jsem po nich toužil. Jediná jejich představa pohltila vše ostatní, jakýkoli jiný zájem" (Poe 1978, 214).

[23] Vytěsnění totiž, podle Bonaparte, tvoří v Poeových povídkách „osnovu i útek spisovatelova tkaniva" (1949 [Roderick 2006, 14]).

[24] Daný argument nemá naznačovat, že každý afekt je ze své podstaty excesivní a že jeho výskyt v literatuře nutně způsobuje přesah k jiným uměleckým formám. Zatímco přítomnost afektu se může odehrávat zcela nenápadně (například v realistickém líčení krajinné atmosféry či emocionálního stavu postavy), k jeho excesu dochází tehdy, jsou-li afekty kumulovány a kondenzovány do konkrétních figur tvarovaných nejen jazykem, ale také kulturní pamětí, smyslovými kvalitami a zkušeností recipienta.

LITERATURA

Alphen, Ernst van. 2008. Affective Operations of Art and Literature. *RES: Anthropology and Aesthetics* 53 – 54: 21 – 30.

Altieri, Charles. 2003. *The Particulars Rapture: An Aesthetics of the Affects*. Ithaca – London: Cornell University Press.

Anderson, Ben. 2010. Modulationg the Excess of Affect. Morale in State of "Total War". In *The Affect Theory Reader*, eds. Melissa Gregg – Gregory J. Seigworth, 161 – 185. Durham – London: Duke University Press.

Anger, Jiří. 2016. Co dokáže trpící tělo? Melodramatický afekt a SMRT MARIE MALIBRANOVÉ. *Iluminace* 28, 1: 87 – 106.

Attridge, Derek. 2004. *J. M. Coetzee and the Ethics of Reading: Literature in the Event*. Chicago: Chicago University Press.
Belting, Hans. (2001) 2011. *An Anthropology of Images: Picture, Medium, Body*. Přel. Thomas Dunlap. Princeton: Princeton University Press.
Bennett, Jill. 2005. *Empathic Vision: Affect, Trauma, and Contemporary Art*. Stanford: Stanford University Press.
Bojarska, Katarzyna. 2013. Poczuć myślenie: afektywne procedury historii i krytyki (dziś). *Teksty Drugie* 24, 6: 8 – 16.
Bonaparte, Marie. (1933) 1949. *The Life and Works of Edgar Allan Poe: A Psycho-Analytic Interpretation*. Přel. John Rocker. London: Imago.
Brennan, Teresa. 2004. *The Transmission of Affect*. Ithaca: Cornell University Press.
Casetti Francesco. 2015. *The Lumière Gallaxy: Seven Key Words for the Cinema to Come*. New York: Columbia University Press.
Brinkema, Eugenie. 2014. *The Forms of the Affects*. Durham: Duke University Press.
Clough, Patricia T. 2007. The Affective Turn: Political Economy, Biomedia, and Bodies. In *The Affective Turn: Theorizing the Social Clough*, eds. Patricia Clough – Jean Halley, 206 – 225. Durham: Duke University Press.
Deleuze, Gilles – Félix Guattari. (1980) 2010. *Tisíc plošin. Kapitalismus a schizofrenie II*. Přel. Marie Caruccio Caporale. Praha: Herrmann & synové 2010.
Deleuze, Gilles. (1981) 2002. *Francis Bacon. Logique de la sensation*. Paris: Éditions du Seuil.
Deleuze, Gilles. (1986) 2006. *Film 2. Obraz-čas*. Přel. Čestmír Pelikán. Praha: Národní filmový archiv.
Didi-Huberman, Georges. 2002. *L'image survivante. Histoire de l'art et temps des fantômes selon Aby Warburg*. Paris: Les Éditions de Minuit.
Engell, Lorenz – Joseph Vogl. (1999) 2016. Úvod do mediální kultury. Přel. Martin Ritter. In *Medienwissenschaft: východiska a aktuální pozice německé filozofie a teorie médií*, eds. Kateřina Krtilová – Kateřina Svatoňová, 37 – 40. Praha: Academia.
Fischer-Lichte, Erika. (2001) 2016. Za estetiku performativna. Přel. Martin Ritter. In *Medienwissenschaft: východiska a aktuální pozice německé filozofie a teorie médií*, 317 – 335. Praha: Academia.
Freud, Sigmund. (1919) 2003. Něco tísnivého. In *Sebrané spisy Sigmunda Freuda XII. Spisy z let 1917–1920*, ed. Jiří Kocourek, přel. Miloš Kopal, 171 – 204. Praha: Psychoanalytické nakladatelství.
Geimer, Peter. 2011. Self-Generated Images. In *Releasing the Image: From Literature to New Media*, eds. Jacques Khalip and Robert Mitchell, 27 – 43. Stanford: Stanford University Press.
Gervais, Bertrand – Audrey Lemieux, eds. 2012. *Perspectives croisées sur la figure. À la rencontre du lisible et du visible*. Montréal: Presses de l'Université du Québec.
González-Torres, Félix. 1996. 1990: L. A., "The Gold Field." In *Roni Horn: Earths Grow Thick*, 65 – 69. Columbus: Ohio State University.
Gumbrecht, Hans Ulrich. 2004. *Production of Presence: What Meaning Cannot Convey*. Stanford: Stanford University Press.
Gumbrecht, Hans Ulrich. (2011) 2012. *Atmosphere, Mood, Stimmung: On a Hidden Potential of Literature*. Přel. Erik Butler. Stanford: Stanford University Press.
Hogan, Patrick Colm. 2011. *Affective Narratology: The Emotional Structures of Stories*. Lincoln – London: University of Nebraska Press.
Horn, Eva. 2007. "There are no media." *Grey Room* 29 (podzim 2007): 7 – 13.
Huckvale, David. 2014. *Poe Evermore: The Legacy in Film, Music and Television*. Jefferson: McFarlan.
Jirsa, Tomáš. 2016. *Tváří v tvář beztvarosti. Afektivní a vizuální figury v moderní literatuře*. Brno: Host.
Kazalarska, Zornitza. 2012. „Smutná píseň je ve vzduchu." Opakování jako textová strategie zpřítomňování skrytého. *Česká literatura* 60, 2: 147 – 172.
Krämer, Sybille. 2015. *Medium, Messenger, Transmission. An Approach to Media Philosophy*. Přel. Anthony Enns. Amsterdam: Amsterdam University Press.
Leys, Ruth. 2011. The Turn to Affect: A Critique. *Critical Inquiry* 37, 3: 434 – 472.
Lyotard, Jean-François. 1974. *Discourse, figure*. Paris: Éditions Klincksieck.
Massumi, Brian. 1995. The Autonomy of Affect. *Cultural Critique* 31 (podzim 1995): 83 – 109.

Massumi, Brian. 2002. The Autonomy of Affect. In *Parables for the Virtual: Movement, Affect, Sensation*, 23 – 45. Durham: Duke University Press.
Matonoha, Jan. 2014. Obrat k matérii a afektu. A jeho problémy. *Česká literatura* 62, 4: 592 – 599.
Michaels, Walter Benn. 2004. *The Shape of the Signifier: 1967 to the End of History*. Princeton: Princeton University Press.
Mücke, Dorothea von. 1999. The Imaginary Materiality of Writing in Poe's "Ligeia". *differences: A Journal of Feminist Cultural Studies* 11, 2: 53 – 75.
Newmark, Catherine. 2014. From Moving the Soul to Moving into the Soul: On Interiorization in the Philosophy of the Passions. In *Rethinking Emotion: Interiority and Exteriority in Premodern, Modern, and Contemporary Thought*, eds. Rüdiger Campe – Julia Weber, 21 – 35. Berlin – Boston: De Gruyter.
Poe, Edgar Allan. (1835) 1978. Berenice. In *Jáma a kyvadlo a jiné povídky*, přel. Josef Schwarz, 209 – 216. Praha: Odeon.
Poe, Edgar Allan. 2000. *Thirty-two Stories*. Eds. Stuart Levine – Susan F. Levine. Indianapolis: Hackett.
Poe, Edgar Allan. (1838) 2013. Ligeia. In *Démon zvrácenosti*. Přel. Josef Schwarz, 406 – 419. Praha: Argo.
Poe, Edgar Allan. 2015. *The Annotated Poe*. Ed. Kevin J. Hayes. Cambridge – London: Harvard University Press.
Rippl, Gabrielle. 1996. E. A. Poe and the *Anthropological Turn.* In *The Anthropological Turn in Literary Studies* (REAL: Yearbook of Research in English and American Literature 12), ed. Jürgen Schlaeger, 223 – 242. Tübingen: Gunter Narr Verlag.
Robinson, Jenefer. 2005. *Deeper than Reason: Emotion and Its Role in Literature, Music, and Art*. Oxford: Oxford University Press.
Roderick, Phillip L. 2006. *The Fall of the House of Poe: And Other Essays*. Lincoln: iUniverse.
Sartre, Jean-Paul. 2010. *Esquisse d'une théorie des émotions.* Paris: Hermann.
Sedgwick, Eve Kosofsky – Adam Frank. 1995. Shame in the Cybernetic Fold: Reading Silvan Tomkins. *Critical Inquiry* 21, 2: 496 – 522.
Seigworth, Gregory J. – Melissa Gregg. 2010. An Inventory of Shimmers. In *The Affect Theory Reader*, eds. Melissa Gregg – Gregory J. Seigworth, 1 – 25. Durham – London: Duke University Press.
Shaviro, Steven. 2010. *Post-Cinematic Affect*. New York: Zero Books.
Sova, Dawn B. 2007. *Critical Companion to Edgar Allan Poe: A Literary Reference to His Life and Work*. New York: Facts on File.
Spinoza, Benedikt. (1677) 1977. *Etika*. Přel. Karel Hubka. Praha: Nakladatelství Svoboda.
Šebek, Josef. 2016. The Blurred Space In-Between: Repetition in Fiction and Affectivity. 21st World congress of the *International Comparative Literature Association*, Universität Wien, 25. 7. 2016.
Tomkins, Silvan. 1995. Modifications in the Theory – 1978. In *Exploring Affect: The Selected Writings of Silvan S. Tomkins*, ed. Virginia Elaine Demos, 86 – 96. Cambridge: Cambridge University Press.

A language shaped by excess: Towards the performative mediality of affect

Affect. Medium. Excess. Atmosphere. Media philosophy. Affective operations. Modern literature.

Over the past two decades, the "affective turn" has substantially influenced different humanities such as political theory, sociology, cognitive psychology and aesthetics. Literary studies, however, take a rather distant stance, overlooking affects as unanalysable emotional responses or mere reader's affections. Drawing on recent works in media philosophy, film theory and visual anthropology, this paper addresses the questions of what exactly affects do with language and how they operate within a literary text. The first part briefly sketches the strong and weak points of the affective turn and the second part develops the most fruitful concepts relating affects to their forms and transmissions. In order to expand on Ernst van Alphen's list of the affective operations, the third part examines a few corporeal figures in Edgar Allan Poe's short stories, exploring their affective mediality triggered by various repetitive patterns. Finally, a hypothesis of the aesthetic nature of affects exceeding borders between different media and aesthetic forms is offered.

Mgr. Tomáš Jirsa, Ph.D.
Filozofická fakulta Univerzity Palackého v Olomouci
Kateřinská 17
779 00 Olomouc
Česká republika
t.jirsa@gmail.com

On the path to sentience – post-digital narratives in "Westworld" *

IVAN LACKO

Conceived as a sequel loosely based on the 1973 feature film *Westworld,* the 2016 television series of the same title has become an immensely popular, as well as academically intriguing, work of artistic entertainment. Drawing on the original idea of the movie, creators Jonathan Nolan and Lisa Joy have created a fictional world presented to viewers using a very complex narrative form – so complex, in fact, that fan forums have provided explanations of the multiple chronological layers of the story and attempted to illuminate the fragmented plot.

"Westworld" is a theme park presented in the series through a number of narratives: the parallel stories of several characters, as well as the history of the futuristic amusement park itself, owned and operated by the Delos Corporation. The interaction of the visitors, or guests (all paying enormous amounts of money for the experience), with the park's permanent inhabitants/employees, referred to as "hosts", who are highly developed androids, is based on the concept of immersive experience between the two above-mentioned groups. The hosts are mass produced and programmed to offer the guests a fully realistic and gratifying experience including sex, violence and execution of power. Total immersion is guaranteed by partly pre-defined and partly improvised narratives created by the corporation. The storylines in *Westworld* reflect the park's predominant theme – the Wild West – but are invented and applied using highly advanced technology which elevates traditional storytelling to the level of being part of (almost) actual reality.

Part of this reality also includes the hosts' progression into a state of consciousness, which has been a recurring theme in numerous literary and cinematic works, most notably Philip K. Dick's 1968 story *Do Androids Dream of Electric Sheep*, made into the popular movie *Blade Runner* (1982), Steven Spielberg's *AI: Artificial Intelligence* (2001) based on Brian Aldiss's *Supertoys Last All Summer Long* from 1969, or most recently *Ex Machina* (2015) written and directed by novelist Alex Garland. In most stories, including the three ones selected above, the creators hardly address the process through which the androids become sentient. *Westworld* is rather special in this regard because it operates with several suggestions about how consciousness

* This aticle was written as a part of the research project VEGA No. 2/0107/14 *Hypermedia Artefact in a Post-digital Age.*

might be achieved by machines. At the same time, it is obvious that much of the discussion about the consciousness of androids in *Westworld* is primarily a metaphorical account of the role of human consciousness and self-awareness in the 21st century.

This study seeks to analyse the role of narratives, or simply the power of storytelling, in what might be, perhaps awkwardly, termed the post-digital environment of *Westworld.* Drawing on the frequently discussed themes of robots craving humanity and humans deprived of their humanity in the face of rapid technological advancement, I would like to argue that *Westworld* relies on a paradoxical extension of Jean Baudrillard's succession of simulacra and presents a hyperreal world that merges coded reality with the improvisation abilities of the robotic hosts. I base my analysis on Marie-Laure Ryan's claim that "the choice of medium makes a difference as to what stories can be told, how they are told, and why they are told" (2014, 25). It is the combined application of pre-defined and invariable determinants, and of unexpected variables in the hosts' software that catalyses new narratives – both in the theme park's provision to its clients and in the hosts' behaviour.

I also deem it essential to methodologically come to terms with what "post-digital" means here. According to Florian Cramer, while "digital" refers to anything that might be relatable to using countable units, a kind of almost unnatural cleanness and sterility, "post-digital" introduces a "revival of 'old' media", however, used in an environment dominated by computing and new media (2014). In other words, Cramer claims that post-digital refers to a rejection of digital binaries and the simplified, trash-like production of art or experience. The fictional domain of *Westworld* presents a social and cultural paradigm in which the hosts are created at such a high level of technological competence that, although they are evidently digitally conceived and manufactured, the Delos Corporation uses them in a post-digital milieu – that of the Westworld theme park which aims to provide a realistic and naturalistic experience for visitors. But the hosts – aided by their creators – go beyond the roles coded into their narratives and defy the post-digital presentation of the park by progressing into a state that is closest to Kim Cascone's perception of glitch-motivated post-digitality (2000).

The methodological framework of my scrutiny of hyperreality, post-digitality and narratology in *Westworld* relies on the shift from the traditional understanding of a game-world (in literature or visual art), defined by Marie-Laure Ryan "not as the sum of imagined objects but in a non-figurative sense, as the delimited space and time in which the game takes place" (2015, 122), to an immersive experience which transcends this space and time. If Ryan suggests that full immersion may also involve virtual bodies to guarantee experiential participation and interactivity (2015, 229), *Westworld* develops this idea in the other direction – it includes real people in the game and shows androids on the edge of sentience.

Using the above-mentioned propositions I would like to examine in detail the narrative scheme in *Westworld*, supporting my conjectures with further theoretical concepts in narratology, semiotics and new media.

The plot of *Westworld* revolves around the stories of: Dolores Abernathy, a young woman (host) living on a ranch; Maeve Millay who is programmed to act as the madam of a brothel; the Man in Black (guest) who is searching for hidden meaning in the park's themes; Arnold Weber, one of the creators of the hosts and the park; and finally, Robert Ford, the mastermind behind the narratives, and creator of "Westworld". The individual stories are intricately intertwined in a set of storylines going back and forth in time, and tackling the difficult issue of how the hosts attain free will and become aware of themselves and their consciousness. The fact that the hosts are indistinguishable from the guests shifts the narrative onto a level where the dawning of the hosts' consciousness and the psychology behind the guests' interaction with them become almost identical. When William, a guest, asks a host "Are you real?", he receives this response: "Well, if you can't tell, does it matter?" (Ep. 2). The reproduction of the original in the park is so high-end that it deems Walter Benjamin's worries about the fading aura of objects and works of art obsolete (2013, 221). What matters much more is the purpose for which they are used.

To present the process of emerging consciousness in androids, the series develops the ideas of popular psychologist Julian Jaynes, whose 1976 book *The Origin of Consciousness in the Breakdown of the Bicameral Mind* proposed the concept of a two-chambered mind that led ancient people to believe that conscious thoughts were the voice of gods who told people what to do, very much like hallucinations. Jaynes claims, quite boldly, that "[t]he Trojan War was directed by hallucinations. And the soldiers who were so directed were not at all like us. They were noble automatons who knew not what they did" (2000, 75). The idea of the bicameral mind, used as a fundamental principle in *Westworld*, suggests exactly what Jaynes posits, namely that one chamber of the mind listens to the commanding voice of the creator and executes the orders, while the other is used for communication with others. Though this theory has become more popular than it is universally valid, it draws on the broad discourse about automated behaviour in humans, be it in the well-known metaphor of Plato's cave, or in William James's essential late 19th-century treatise *The Principles of Psychology* in which James rejects the so-called "conscious automaton theory" (2007, 128–44).

Nonetheless, in *Westworld*, bicameralism is the starting point for both Ford and Weber to create hosts that will gradually become sentient. Ford explains this to his assistant Bernard when he says that Weber envisioned the path to consciousness as having the form of a pyramid built from "memory, improvisation, self-interest. And at the top? Never got there" (Ep. 3). Even though Bernard claims that the bicameral mind theory has long been debunked, the four-stage process is embedded in some of the hosts' code in order to catalyse the dawning of their consciousness.

At the end of each day in Westworld, the hosts' memory is wiped to make them enact their looped stories either fully anew, or with the programmers' adjustments, if necessary. For example, Dolores's loop starts with her waking up, musing about the importance of beauty in the world, stating her belief in a given order of things and then venturing to the town where she interacts – according to specific algorithms – either with other hosts, or with guests. Initially, Dolores's actions every day are rem-

iniscent of the cruel, mentally devastating rerun of people's lives in Kurt Vonnegut's novel *Timequake* in which "everybody and everything [had to] do exactly what they'd done during a past decade, for good or ill, a second time. It was déjà vu that wouldn't quit for ten long years" (1998, 10–11). While Vonnegut uses this absurd situation to talk about how people are either unaware of their free will, or seem to be losing it in the face of millennial intricacies, for the hosts in Westworld it becomes a path to self-awareness.

Because of sub-routines in the hosts' programming that endow them with so-called "reveries" (to make them more realistic), the hosts retain some of their memories despite the regular erasure. Another part of the code gives them options to improvise within their templates and loops. And when they are coded to enact also their self-interest, there is only one step which both Ford and Weber believed distinguished them from creatures with full consciousness – pain and suffering. The hosts' scripted behaviour can from then on develop into fully conscious and potentially independent action and it is this very development that bears the traces of a literary narrative – a quest for consciousness. In *Westworld*, this quest is represented by a maze which is a metaphor for the hosts', particularly Dolores's, search for identity and which functions as a method for narrative development in much the same way as discussed by Marie-Laure Ryan in her treatise on immersive literary approaches (2015, 170).

While presenting the idea that storytelling is vital to our consciousness and humanity, *Westworld* makes allusions to a number of typical narratives, literary classics and cultural phenomena. For example, the stories of Dolores and Maeve, who defy not only their creators' will, but also their scripted sub-routines (Maeve's decision not to continue with "Mainland Infiltration" that Ford coded into her programme, but to return to Westworld), echo the biblical story of Genesis where Adam and Eve defied God who, however, was well aware that they would defy him. In *Paradise Lost*, John Milton highlighted the fact that the human competence for writing or telling stories gives us divine status because we are creators, authors of the work (Kim 2016). In another example, providing a framework for the role of violence in Westworld, the quote from Romeo and Juliet "[t]hese violent delights have violent ends" (Shakespeare 1993, 78) is used to serve as a trigger for Dolores to use her free will to enact Ford's and Weber's plans, but also acts as a warning against the misuse of the technology for instant, and mostly violent, gratification of the park's guests.

There are multiple layers of the stories offered to the guests in *Westworld* that operate between the creators of the park and the hosts, and that also help the authors of the TV show narrate the story and reveal the plot. All these layers work as part of a complex, organic and ultimately post-digital whole – literally on the level of the park's action, and metaphorically as a social reflection of a society struggling hard to come to terms with consumerism, identity and violence under constant and accelerated technological advancement. Social and anthropological theories of the second half of the 20th century resonate in the park's social scheme and behavioural patterns. Most notably they are the liminality concept by Victor Turner and the notion of hyperreality introduced by Jean Baudrillard.

The former theory presents the idea that in ritualized initiation, similar to how the hosts are initiated by their creators, there is a transitory period that Turner describes as a liminal, or "in-between" state that precedes the final state of being and mind (1981, 159). It is a kind of no man's land, a preliminary zone, in which those who undergo a ritual hover before they are transformed. For the hosts in *Westworld* this is akin to the limbo before the androids achieve a state of consciousness, in Turner's words, a state in which they feel "ambiguous, neither here nor there, betwixt and between all fixed points of classification" (1974, 232). Turner's ideas, applicable particularly to rites of passage, are thus a relevant instrument to gauge how the hosts are manipulated into becoming conscious by Robert Ford who owns and controls them. The hosts can thus be considered what Turner refers to as "initiands" who are "submitted to ordeal by initiated seniors or elders" (1981, 154). Most importantly, the newly gained independence, resulting from the hosts' self-awareness – documented when Dolores says "I think when I discover who I am, I'll be free" (Ep. 3) – provides the hosts with what Turner considers to be a valuable chance "to contemplate for a while the mysteries that confront all men" (1974, 242). Turner's notion of liminality also leads to a reversal in the social and cultural hierarchy because the initiands/hosts and elders/creators are dislodged from their "everyday structural positions" (1974, 242) – a concept that is fully employed in *Westworld* because the hosts are prepared to take control. "This world doesn't belong to them", Dolores says at the end of Episode 10 and adds: "It belongs to us", providing sinister foreshadowing to the violent events that follow.

The initiation-like transformation of the hosts in Westworld into sentient beings is set against the backdrop of a place that shares many features of the hyperreal spaces discussed by Baudrillard, e.g. Disneyland, which he calls "a perfect model of all the entangled orders of simulacra" and "a play of illusions and phantasms" while being, at the same time, a kind of "miniaturized pleasure of real America, of its constraints and joys" (2014, 12). However, the order of simulacra, as envisioned by Baudrillard – from mirroring "profound" reality, through covering up for the missing reality, all the way to becoming "pure simulacrum" of itself – is turned upside down in *Westworld* because the hosts' initial state is that they are pure simulacra and they gradually develop into what one day might become a "profound reality" (2014, 6). In other words, the theme park is a space where what is conceived as hyperreal gradually becomes real, so Baudrillard's sequence is reversed and "miniaturized cells, matrices, and memory banks, models of control" aid in reproducing the hosts' physical features as well as their programming, and ultimately also catalyse the emergence of their consciousness (2014, 2).

Baudrillard's argument, of course, highlights the commercial and consumerist aspects of "Westworld" and underlines the similarity between the artificial and hyperreal world of the park and the real world. The Man in Black puts this succinctly: "[T]his world is just like the one outside – a game" (Ep. 10). It is a world whose focus on entertainment is dominant, echoing Erick Felinto's argument that "[i]nstead of focusing on the production of information and meaning, we're moving towards a culture of entertainment. We want to experience sensations, to have fun, to be excited.

If silence is becoming impossible, meaning also seems to be in short supply these days" (116). Felinto relates this to the opposition of the culture of meaning versus the culture of presence, a notion introduced by Hans Ulrich Gumbrecht (2007, 17). Presence thus emphasizes "cultural practices connected with the body, materiality and sensation" which become more important and take over "(immaterial) meaning and interpretation" (116).

In *Westworld*, the majority of guests and hosts follow the above mentioned pattern, however, there are some who defy the prominence of presence and who are driven to search for meaning. For example, the Man in Black, a guest who has spent a long time as a client (and now even as a shareholder) of "Westworld", is certain that "there's a deeper level to this game" and that there is a maze that will let him understand the hidden narratives that are kept out of sight in the park (Ep. 1). He has grown bored and weary of the regular narratives and wants to find a new level of the game where he would not be invulnerable to the hosts' violence: "The game's not worth playing if your opponent's programmed to lose", he says, adding "I wanted them to be free, free to fight back" (Ep. 10). On another occasion he confides in a host, saying "In Ford's game, even if I go to the outer edges [of the park], you can't kill me. You can't even leave a lasting mark. But there's a deeper game here, Teddy. Arnold's game. And that game cuts deep" (Ep. 8).

Of course, Arnold Weber's game is the expression of his aspiration to give the hosts sentience and free will. This is represented by the yearning and quest of some hosts, most significantly Dolores and Maeve, to find who they are and how they can deal with their self-awareness. The intricate plot gradually reveals that the maze the Man in Black came to associate with Weber's semiotic game was in fact a device intended for the hosts to attain consciousness and not at all an instrument to take him to a deeper level of the game (deeper in this sense would mean part of the post-digital world of the park, but beyond its hyperrealism). So, Weber and Ford lull the Man in Black into believing the maze actually exists and is the key to another section of the park where there are different rules. But as Dolores says to him "[t]he maze wasn't meant for you" (Ep. 10), the plot reveals that the maze only represents the symbolic and metaphorical search through her own "mind" before she can achieve a conscious state.

Consequentially, the Man in Black and some of the hosts are influenced by the simulation and mediatized content that affects "consciousness indirectly through habits and attitudes absorbed from the use of artefacts/symbols", while it also digs deep into the sensory layers of how they perceive the narratives that are presented to them (Harris – Taylor 2005, 12). The mediatized world which Baudrillard argues is responsible for the changing nature of social narratives, plays an important role in how the programmers in *Westworld* sway the hosts' operating routines to make them aware of their "selves". When Bernard asks Dolores if she has ever "questioned the nature of [her] reality", her response is a solid "no" (Ep. 1). But in time, the reveries (referred to as mistakes, or glitches in the hosts' programming) and the ensuing traces of memories, presented as flashbacks and voices, throw Dolores (and Maeve) into a state in which they can only follow one route – that towards their becoming

conscious. Narratization, again, plays an important role here, when Maeve says "[It's] time to write my own fucking story" (Ep. 8) and when Dolores learns from Weber that "[c]onsciousness isn't a journey upward, but a journey inward. Not a pyramid, but a maze" (Ep. 10).

But despite this, the series does not fully reject the pyramidal structure of the path towards sentience, or at least a sequential path, because once memory, improvisation and self-interest are established, the final step to consciousness, "the thing that led the hosts to their awakening [is] suffering. The pain that the world is not as you want it to be" (Ep. 10). This is reiterated also by the Man in Black when he makes a remark about how advanced and realistic the hosts are because when they suffer "that's when [they are] most real" (Ep. 2). In fact, the pain and suffering the hosts are exposed to and have to experience over and over again has been likened by some reviewers to the symptoms of Post-Traumatic Stress Disorder (Nussbaum 2016; Kim 2016). The flashes of memory, inability to make sense of what they mean and the continuing violence and brutality around them – this all makes the hosts subject to ordeals that, in Ford's and Weber's view, push them closer to humanity.

Suffering and pain, in a Jaynesian sense, may create a space, a temporary void that can be filled with realization and awareness – a space somewhere inside, in our head (Jaynes 2000, 44), or, as Dolores affirms "I feel spaces opening up inside of me like a building with rooms I've never explored" (Ep. 4). But real consciousness comes when the hosts are not able to go into a state of rational analysis (one of their primary functions) and explain their behaviour or response. When Dolores says, in Episode Three, that she will be free once she discovers who she is, she is urged to analyse her response and state reasons why she said it. But her response is only "I don't know" (Ep. 3). In another example, Teddy, the host who is part of Dolores's narrative commits a brutal act of violence only to comment on it as follows: "Something's gone wrong, Dolores. How could I have done this? I can't" (Ep. 10). It is this disconnection from binary, rational analysis that denotes Dolores's and Teddy's progress on their way to sentience.

All three men who are in control of the hosts, Weber, Ford and the Man in Black, want the hosts to start listening to their own (inner) voice – "Do you understand now, Dolores, what the centre [of the maze] represents? Whose voice I've been wanting you to hear?" (Ep. 10) – in order to gain full consciousness, to become free, to realize their full potential. For the Man in Black, it is important to see the hosts as dangerous, possibly even *murderous, in order to take his game to a higher level. The game does* indeed become murderous when Dolores realizes that the voice Weber wanted her to listen to is her own and when Ford introduces his new narrative in the beginning of which the Man in Black is shot and wounded by a host – and the taboo that the hosts can never harm the guests is broken.

For the Man in Black, this is an expression of the post-digital attitude – his weariness with the pre-programmed hosts results in his desire to search for a narrative that goes beyond the coded boundaries of Westworld. Similarly, for Dolores and Maeve, it is the domain beyond their code, their full consciousness of "[a] world out there" that beckons to them "whispering, 'There's something more'" (Ep. 3). But these rejections of the binary world of the hosts and the programmed narratives the Man in Black

holds in contempt want to bring about a shift in the system of the park – something that is impossible to do without the code and the digital element within it. In fact, the code is a prerequisite not only for every narrative, but also for the sentient hosts who ultimately deviate from it.

Season 1 of *Westworld* ends on a note that suggests that it has been Ford's plan to make some of the hosts sentient and to prepare the ground for the hosts to take over – the park and, ultimately, the world. "In a way, their existence is purer than ours," Ford claims, "freed of the burden of self-doubt" (Ep. 7) and speculates that the human race's days have been numbered because we believe that "there's something special about the way we perceive the world, and yet we live in loops as tight and as closed as the hosts do, seldom questioning our choices" (Ep. 8).

The hosts' sentience and the post-digital nature of *Westworld* promise a new sequence of narratives and identity quests. What these will be remains to be seen, but even the first season of the series has proved the significance of the shift in how technology and new media will transform human (and non-human) perception of society and the relationships within it. This shift has already been pointed out and discussed by a number of scholars – Bogumiła Suwara, for example, posits that we will witness rapid changes in "the practices people use to tell stories as well as in the modes of their narration" (2012, 201). The by now seminal discourse about transparency and hypermediacy (Bolter – Grusin 2002) is taken to further heights by scholars such as Ganaele Langlois who claims that, e.g. online software is becoming a participatory communication tool by means of "[being elevated] to a cultural actor on par with human users" (2012, 95). This all reflects the highly advanced participation of the hosts in *Westworld* who not only participate but also co-create the narratives and who are at least equal to the human guests in terms of their social behaviour, language and perception.

And yet, the shifted social communication and omnipresence of technology in Westworld, which requires a different narratorial approach and form, is nothing new in performative art. Postdramatic theatre in the second half of the 20th century sought to respond to new circumstances in a similar manner – the rise of the media, the dramatized society (Williams 1975), or new political and social conditions. The natural response was expressiveness that aspired to reflect, among other things, the shifted "social communication under the conditions of generalized information technologies" (Lehmann 2010, 23). The underlying principle, however, remains unchanged – stories are the core of human existence and storytelling is the essence of the human capacity for rational thinking, emotional involvement and structural imagination and perception. The only aspect that changes is the form of storytelling – for the post-digital environment of Westworld, the narration is what Brian Richardson refers to as "a protean, dynamic process, with multiple sources of narrative development" (2008, 177). This dynamism allows the hosts, guests and the park's management to become carriers of stories and information, to act as media that can – developing the ideas of Bolter and Grusin further – not only refer to each other's role and action, but that can also "reproduce and substitute one another" (Tomašovičová 2016, 29).

On a broader scale, however, the future implications of the hosts' stories in Westworld will be specifically about the interaction between humans and non-humans. In other words, and the story of the Man in Black shows this very clearly, the question is whether humans will be able to relate to androids in a meaningful way, that is, in any way other than violence, brutality, abuse, superiority and total control. The Man in Black's initial good-heartedness, sense of justice, and love (?) towards Dolores transform into outbursts of violence, egotism and yearning for gratification reminiscent of addiction to open world games (just like the experience of "Westworld"). Therefore, it seems justified that the future discourse should not be about "whether relational artifacts really have intelligence or emotions but about what they evoke in their users" (Turkle 2005, 294), because, as David Herman contemplates, "[a] narrative also constitutes a logic in its own right, providing human beings with one of their primary resources for comprehending experience and organizing interaction" (2004, 50).

And this is, it seems, the strongest message in *Westworld* – namely, that violent delights will have violent ends, and not only in the finale of Season 1, but also in a universal sense. There is an infinite variety of possible shifts in the guests' reaction to the park's "attractions" because, as Ford says "[t]he guests aren't looking for a story that tells them who they are. They already *know* who they are. They're here because they want a glimpse of who they could be" (Ep. 2). And this is exactly both the power and danger in this kind of role-play, particularly because of its post-digital character. The guests imagine themselves in roles different from those in the real world, roles that might be idealized, exaggerated, therapeutic or scandalously evil – at any rate, though, they are roles that reflect "a social reality mirrored in commercial and entertainment culture" and thus become a source of identity that is merely external and has little to do with self-awareness (Morrison 2016, 253). In addition to the hosts, the guests engage in a process of writing their "selves", shaping their virtual and real relationships similar to that of online social communities (Debnár 2016, 122).

The amusement park, quite evidently, provides compensation for things the guests lack in the real world. In this sense, the narratives in *Westworld* bear all the characteristics of literary narratives, providing the clients with glimpses of stories they wish to experience but cannot. "[The] place feels more real than the real world," (Ep. 10) says the Man in Black, arguing that it does so because the "[r]eal world is just chaos […] an accident. But in here, every detail adds up to something" (Ep. 2). But within that seeming order, echoed by Dolores at each beginning of her loop, right after her memory is wiped to grant her the kind of "eternal sunshine of the spotless mind" that Alexander Pope famously wrote about in his 1717 poem *Eloisa to Abelard* (1903), there are layers over layers of old code written by Arnold Weber which the hosts are trying to access to override their memory loss. The reveries and scraps of the old code intended to make them sentient are "a glitch" and a kind of aesthetic failure, as Kim Cascone notably suggested in his discussion of computer music (2000). This glitch becomes an evolutionary mistake, a Darwinian aberration that accelerates the hosts' awakening.

Westworld presents a shift also when compared with the original 1973 movie in which the character knowns as the Gunslinger – also owing to a glitch in technol-

ogy – runs amok and acts against his code, which prohibited him from shooting at humans. His reincarnation in the 2016 series – the Man in Black – also transfigures into a merciless and violent player, but with the sinister pretext of his quest for a deeper meaning of the hyperreal and simulated world of the park. For him, the deeper meaning should be something true, not a masquerade of simulacra, but the real thing, with real pain, real suffering, perhaps even death. Or, in the words of Robert Ford, the founder and mastermind of Westworld, the deeper meaning is simply in the power of good stories, stories that might help us "to ennoble ourselves, to fix what was broken in us, and to help us become the people we dreamed of being," stories that might tell lies, but these are lies that tell "a deeper truth" (Ep. 10).

Ultimately, *Westworld* is a cinematic experience that presents the allure of immersive experience using high-tech equipment as a problematic step in civilizational development. While highlighting the importance of story-telling and the (so far exclusively) human imagination, it also raises a warning finger at the potentially dehumanizing effect of digital and post-digital technology. At the same time, the show presents the infinitely complex process of androids achieving sentience and the human element within it – an element capable of developing highly advanced technology to elevate machines into conscious beings, while degrading itself to a hedonistic, animalistic and violent creature.

LITERATURE

Baudrillard, Jean – Sheila F. Glaser. 2014. *Simulacra and Simulation.* Ann Arbor: University of Michigan Press.

Benjamin, Walter. (2007) 2013. "The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction." In *Illuminations: [Essays and Reflections]*, edited by Hannah Arendt, 217–252. Reprint. New York: Schocken Books.

Bolter, Jay D. – Richard Grusin. 2002. *Remediation: Understanding New Media.* 5th edition. Cambridge (MA): The M.I.T. Press.

Cascone, Kim. 2000. "The Aesthetics of Failure: 'Post-Digital' Tendencies in Contemporary Computer Music." *Computer Music Journal* 24, 4: 12–18.

Cramer, Florian. 2014. "What is 'Post-digital'?" APRJA 3, 1. Accessed July 12, 2016. http://www.aprja.net/what-is-post-digital.

Debnár, Marek. 2016. "Miznutie autora a utváranie významu." *World Literature Studies* 8, 1: 115–24.

Felinto, Erick. 2016. "Mediascape, Antropotechnics, Culture of Presence, and the Flight from God." In *Digital Humanities and Digital Media: Conversations on Politics, Culture, Aesthetics and Literacy*. Edited by Roberto Simanowski. 1st Edition, 93–122. London: Open Humanities Press.

Gumbrecht, Hans U. 2007. *Production of Presence: What Meaning Cannot Convey.* Stanford (CA): Stanford University Press.

Harris, Jan – Paul A. Taylor. 2005. *Digital Matters: The Theory and Culture of the Matrix*. New York: Routledge.

Herman, David. 2004. "Toward a Transmedial Narratology." In *Narrative Across Media: The Languages of Storytelling*. Edited by Marie-Laure Ryan, 47–75. Lincoln: University of Nebraska Press.

James, William. 2007. *The Principles of Psychology.* New York: Cosimo.

Jaynes, Julian. 2000. *The Origin of Consciousness in the Breakdown of the Bicameral Mind.* Boston – New York: Houghton Mifflin.

Kim, Jean. 2016. "Narrative Consciousness, Memory, and PTSD in Westworld." *Psychology Today,* De

cember 16. Accessed July 12, 2016. https://www.psychologytoday.com/blog/culture-shrink/201612/narrative-consciousness-memory-and-ptsd-in-westworld.
Langlois, Ganaele. 2012. "Participatory Culture and the New Governance of Communication: The Paradox of Participatory Media." *Television & New Media* 14, 2: 91–105.
Lehmann, Hans-Thies. 2010. *Postdramatic Theatre.* London: Routledge.
Morrison, Connie. 2016. "Creating and Regulating Identity in Online Spaces: Girlhood, Social Networking, and Avatars." In *Girlhood and the Politics of Place*, edited by Claudia Mitchell and Carrie Rentschler, 244–58. Oxford – New York: Berghahn Books.
Nolan, Jonathan – Lisa Joy – Halley W. Gross. 2016. "Westworld." HBO. October – December.
Nussbaum, Emily. 2016. "The Meta-Politics of 'Westworld'." *The New Yorker*, October 24. Accessed July 12, 2016. http://www.newyorker.com/magazine/2016/10/24/the-meta-politics-of-westworld.
Pope, Alexander. 1903. *The Complete Poetical Works.* Boston – New York: Houghton – Mifflin & Co. Accessed July 12, 2016. http://www.bartleby.com/203/.
Richardson, Brian. 2008. "Beyond the Poetics of Plot: Alternative Forms of Narrative Progression and the Multiple Trajectories of Ulysses." In *A Companion to Narrative Theory*, edited by James Phelan and Peter J. Rabinowitz, 167–80. Malden: Blackwell Pub.
Ryan, Marie-Laure. 2014. "Story/Worlds/Media: Tuning the Instruments of a Media-Conscious Narratology." In *Storyworlds Across Media: Toward a Media-Conscious Narratology,* edited by Marie-Laure Ryan and Jan-Noel Thon, 25–49. Lincoln – London: University of Nebraska Press.
Ryan, Marie-Laure. 2015. *Narrative as Virtual Reality 2: Revisiting Immersion and Interactivity in Literature and Electronic Media.* Baltimore: Johns Hopkins University Press.
Shakespeare, William. (1597) 1993. *Romeo and Juliet.* London: Penguin Popular Classics.
Suwara, Bogumiła. 2012. "Na ceste k hypermediálnemu artefaktu." In *V sieti strednej Európy: Nielen o elektronickej literatúre*, edited by Bogumiła Suwara and Zuzana Husárová, 175–204. Bratislava: Vydavateľstvo SAP – Ústav svetovej literatúry SAV.
Tomašovičová, Jana. 2016. "Pohyb poza hranice: intermediálne a transmediálne vzťahy." *World Literature Studies* 8, 1: 29–39.
Turkle, Sherry. 2005. *The Second Self: Computers and the Human Spirit.* Cambridge (MA) – London: The M.I.T. Press.
Turner, Victor. 1974. *Dramas, Fields, and Metaphors: Symbolic Action in Human Society.* Ithaca: Cornell University Press.
Turner, Victor. 1981. "Social Dramas and Stories about Them." In *On Narrative*. Edited by W. J. T. Mitchell, 137–64. Chicago: University of Chicago Press.
Vonnegut, Kurt. (1997) 1998. *Timequake.* London: Vintage.
Williams, Raymond. 1975. *Drama in a Dramatised Society.* Cambridge: Cambridge University Press.

On the path to sentience – post-digital narratives in "Westworld"

Hyperreality. Immersive experience. Narrative. Post-digital. Sentience in androids. "Westworld".

The paper endeavours to analyse the structure and role of narratives in HBO's 2016 series *Westworld* from the perspective of their post-digital character and purpose not only for the story, plot and characterization, but also for the cultural and social appeal of the series. The interaction of the clients of Westworld (guests) with the highly developed androids (hosts) is based on the concept of fully immersive experience created using partly pre-programmed and partly improvised narratives written by the corporation running the park.

Westworld is a high-end theme park where the visitors can enjoy realistic experiences through guided interaction with the hosts. The park thus becomes a place that, according to Hans Ulrich Gumbrecht, becomes an intersection of the culture of presence and the culture

of meaning. The immersive experience is so strong that meaning is secondary, reflecting Erick Felinto's premise that the human quest for experience, excitement and emotions is a consequence of the diminishing need for information and meaning. In *Westworld,* it is not only the androids who go on a journey of self-awareness, looking to understand and eliminate who defines them, but also some of the guests for whom the (mostly) predictable virtual world becomes a chance to seek unexpected and new experience – physical pain, or even death.

The Baudrillardian hyperreality and the multiplication of simulacra in Westworld reveal how human consciousness (and ultimately perhaps also the consciousness of androids) is affected and determined by the use of devices, artefacts and systems that create their reality. In the fictional world of *Westworld*, the most defining factor is interaction based on immersion into a narrative experience which, consequently, aids the development and awakening of androids and contributes to the dehumanization of people.

Mgr. Ivan Lacko, PhD.
Department of British and American Studies
Faculty of Arts
Comenius University in Bratislava
Gondova 2
814 99 Bratislava
Slovak Republic
ivan.lacko@uniba.sk

Digital postmodernism: From hypertexts to twitterature and bots

MARIUSZ PISARSKI

"Is non-fiction the new fiction?" asked Houman Barekat, a columnist at *The Times Literary Supplement* (TLS) while summarizing the past literary year and pointing to examples which, startlingly, included not only non-fiction but also "non-literature" (Barekat 2017). It turned out that as best literary piece of the year 2016 the TLS, for the first time in its history, was shortlisting the work of visual artist Olivier Kugler, who managed to capture the refugee crisis in perhaps a more profound and direct way than written-word journalism in his idiosyncratic cartoons, neatly adapted to "a world of limited page space and diminished attention span". Yet Barekat treads cautiously and explains to a rather conservative TLS audience that Kugler's inclusion on the annual shortlist "signals the potential scope of creative non-fiction. Perhaps multimedia art, enabled by digital technology, will someday be categorized as literature" (2017).

On the one hand, the statement above might be mere evidence of literary conservatism. Scholars, writers, programmers and artists associated with the Electronic Literature Organization, which has for over two decades promoted the "born-digital" works of programmable and multimedia creation, working with "multimedia art enabled by digital technology", and has no trouble in calling it literature. On the other hand, however, the decision of the TLS editorial board to include cartoons as ("perhaps-someday") literature, demonstrates how far literary culture has come from the pioneering days of the PC and internet revolution and how much it is able to sacrifice in a world of fierce competition for readers' attention. The point is that today's readers are also players, viewers and users surrounded by self-broadcasting and instant-messaging devices. They spend their time in augmented and virtual worlds delivered by home entertainment, and literature is just a fraction of the available spectrum. In order to survive, literature need strategies attuned to those used by the social media and game industry behemoths, or at least closely observe those niche artistic and literary communities who try to relate to the habits of a contemporary audience and reflect it at the level of form and expression. High-couture modernism and the postmodernisms of literary salons (such as the TLS) and even the digital modernism of experimental e-literature are in fact turning into something that one might call "digital postmodernism" – short in form, high-paced and fast-served. In the process, as literature absorbs new forms from outside, it changes

itself from within. This article presents artistic examples and theoretical context to the transformation in question.

THE BEGINNING AND THE END OF HYPERTEXT

Over twenty-five years before the TLS acknowledged cartoons as an alternative form of storytelling, its American counterpart, the *New York Review of Books*, was foretelling the future of literature in hypertext: a non-sequential and programmable form of writing on and for the computer screen. Robert Coover, George Landow and Jay David Bolter hailed computers a breakthrough and a revolution similar to the one brought by the invention of movable type and the printing press. Literary hypertext-fiction and poetry utilizing the variable content outcomes, linking choices and "programmatology" (Cayley 1996) of digital media – was the most suitable allegory of the changes to come. In the late 1980s and for most of the 1990s, hypertext entered the world literature discourse as a promise of reading and writing freed from the constraints of print, a mode of literary communication in which writers and readers change places and a platform where readers were able to connect the fragments of represented reality into their individually (and differently) constructed wholes – a cognitive exercise closer to the (post)modern condition of the late 20th century. Seemingly a fulfilment of the Barthesian idea of the endless expanse of text, the realization of the abolishment of the authorial institution (Michel Foucault), and the embodiment of the postulates of high modernisms that gave power to literature as a cognitive tool (T. S. Eliot) hypertext was an ambitious project of literary renewal via computer technology. Robert Coover praised the new form as polyvocal and one that favoured a plurality of discourses over definite utterance. Hypertext, he wrote, was freeing the reader from the domination of the author, making readers and writers "co-learners", "co-writers" and "fellow-travelers" (1991). Travel, as a dominant metaphor of the new way of writing[1] prevails also in some early diagnosis by Carolyn Guyer and Martha Petry – who observed the fractal-like poetic possibilities of the form, which they employed in their electronically distributed *Izme Pass*:

> This is a new kind of fiction, and a new kind of reading. The form of the text is rhythmic, looping on itself in patterns and layers that gradually accrete meaning, just as the passage of time and events does in one's lifetime. Trying the textlinks embedded within the work will bring the narrative together in new configurations, fluid constellations formed by the path of your interest. The difference between reading hyperfiction and reading traditional printed fiction may be the difference between sailing the islands and standing on the dock watching the sea. One is not necessarily better than the other (1992).

Fascinated with new technology – like both Coover and Guyer – Petry springs from similar assumptions that ask us to align these authors with paradigms of modernism rather than postmodernism. Pluralisms of discourse and preference for multiple points of view and the implied belief that new technology might bring literature – as a cognitive tool – closer to the complexity of contemporary life or even to the natural flow "of time" or "of the way we think" (as Vannevar Bush, the early inventor of hypertext, would put it) place early new media theorists and writers closely to the approach to literature promoted and exemplified by high modernism in the Anglo-

Saxon world and *avant-garde* and post-*avant-garde* practices on the continent and in Eastern Europe. Just like radio, telegraphy and cinematography in the 1920s, the computer in the late 1980s finds its way into literature as a recurring theme, means of distribution and source of a new poetics.

The technological affiliation between modernist and new media poetics has been thoroughly proved by Jessica Pressman in her *Digital Modernism: Making It New in New Media*. In her book Pressman demonstrates how the thematic, stylistic and formal choices of e-literature revoked and remediated the techniques and motifs of Pound, Joyce and their contemporaries. Pressman borrows the term "digital modernism" from Lev Manovich and scrutinizes the tendency in several adaptations and remixes. Yet it is still worth looking at the phenomena from a wider perspective as a broad aesthetic paradigm that comes into view in those times and places where a new medium meets literature. Michael Joyce, the author of *afternoon, a story* and *Twilight, A Symphony* – early hypertext fictions – calls himself an "ultra-modernist" for a reason. Technology once again seems to be fulfilling the promise of helping the author and the reader on their epistemological quest, even if the weight of the quest is lighter than, for example, in *Doctor Faustus*, *The Magic Mountain* or *Heart of Darkness*. The work *afternoon, a story* can be understood as an allegory of its own reading, a quest for self-understanding in a confusing web of alternative possibilities. *Twilight, A Symphony* tries to come to terms with death, the timeless qualities of art in general and music in particular, while touching also on contemporary discussions on euthanasia and kidnapping. Both works reflect their semantic content on structural and stylistic layers by employing a possible-world structure (in *afternoon, a story)* and sonata and contrapuntal dynamics in *Twilight, A Symphony*. Both are at the same time an occasion for the author, who finds himself in a privileged pioneering position, to explore the possibilities of the digital screen. Is hypertext a tool for serious literary investigation or a trickster's toy for the sheer entertainment of the emerging audience? While Michael Joyce might lean towards the first, several of his colleagues who started writing e-literature in the late 1980s tended towards a more ludic approach.

One the best examples of this more playful approach to digital media at the early stages of the computer revolution is *Uncle Buddy's Phantom Funhouse* by John McDaid. It was written and presented exclusively on HyperCard, which was a popular presentation and animation software package of the era. The user-generated content of HyperCard files was structured around the metaphor of stacks of cards that could be linked together, opened in separate Windows and navigated with several pre-programmed buttons. The program allowed for the inclusion of graphic, sounds and simple black-and-white drawings and animations. McDaid makes extensive use of these features as he invites his readers to an imaginative house where they can explore notebooks, emails and a plethora of other written materials left by uncle Buddy Newkirk who has suddenly disappeared. Interface tools and commands, navigation buttons and dialogue boxes are deployed by a fictionalized narrative in which readers explore the exciting life of the missing relative.

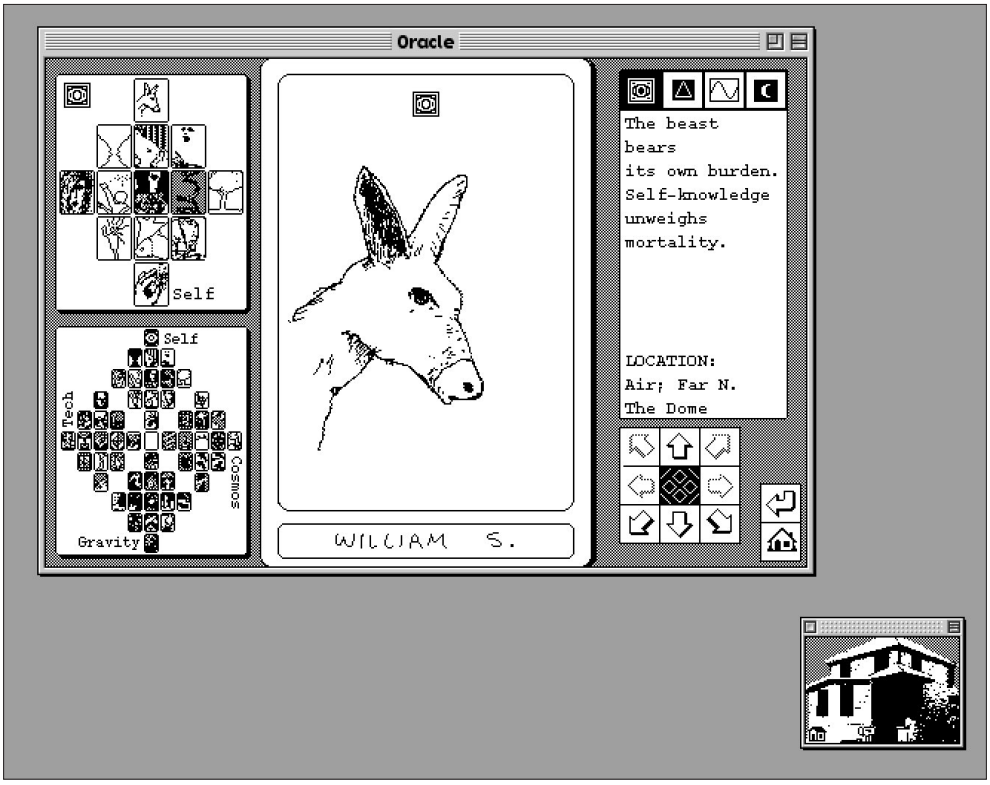


Illustration 1. John McDaid: *Uncle Buddy's Phantom Funhouse*

The visible fascination with interaction and with the different elements of interface as an unexplored terrain is symptomatic of early adopters of technology in art and literature as exemplified by numerous examples from net.art and e-literature of the 1990s. As a result readers playfully scroll through windows and click arrow keys on keypads knowing that almost anything they do within the text and in the paratext will result in a response that is a part of the story or comment on the ongoing reading, or an interaction that has taken place. Yet underneath the postmodern playfulness, irony and metafictional activity there is still a lot of modernist complexity and most of the screens of *Uncle Buddy's* reveal a strong authorial stamp. Even the very topic of an abandoned house full of unsolved mysteries suggests a reader's lengthy quest for an uncertain range of answers. Obviously, as the work is presented on the small and flickering screen of an early Macintosh computer, one cannot expect lengthy passages of prose going down the window, and the idea of hypertext literature was to present text in small interconnected chunks conveniently read on the screen. If a general assumption can be made – after all the discussion of what is modern and what is postmodern – that the former is a simplicity hidden under complexity and the latter is a complexity hidden under simplicity, then the digital take on the modernist paradigm is by virtue of the medium leaning towards the playful mode on the surface (interaction, animation) and might look like a postmodern artefact. Yet if we compare both Michael Joyce and John McDaid's works with those that were created two decades

later, in the post-digital age of social networks and late Web 2.0, similarities and divisions between digital modernism and digital postmodernism become much clearer.

A TURN TOWARDS A WIDER AUDIENCE

The descriptions of some early e-literature works and reflections on digital modernism with its possible relation to digital postmodernism – both as metaphors of literary communication – was needed to present the background for some of the contemporary practices and tendencies in the field of born-digital literature. As a starting point let me present an example from Poland, where at the beginning of the millennium and further into its first decade e-literature was going through processes of self-identification in relation to the experiments of pre-war and post-war *avant-garde* in prose and poetry, and quite similar to those described by Pressman. The literary collectives Perfokarta and Rozdzielczość Chleba, publishing house Ha!art and the online e-literature journal *Techsty* were publishing and promoting works that were trying to accomplish the artistic goals of modernist writers allowed by the affordances of the digital medium. Łukasz Podgórni, Urszula Pawlicka, Leszek Onak and Mariusz Pisarski were remediating or adapting the works of Tytus Czyżewski, Tadeusz Peiper and Bruno Schulz. The artistic manifestos of Perfokarta and Rozdzielczość Chleba resembled those of the Polish futurists. Collage and montage, random content generation and absurdist poetics were frequent traits. In recent years, however, this tendency seems to be receding. In 2016 Łukasz Podgórni published the print book *Pamiętne statusy* – a collection of poems which in length do not exceed a Facebook post and in which the same prevalence was given to graphical and textual poems.

Illustration 2. Łukasz Podgórni: *Pamiętne statusy* (one of the graphic poems from the collection)

Pamiętne statusy wants to demonstrate with the force of a genealogical event – as a book of "Facebook posts", as e-literature in printed form and as *avant-garde* presented in a ludic fashion – that Instagram, Facebook and Twitter are highly valid, competitive and, in the case of a large proportion of the contemporary reading audience, the only readily available literary platform. For Podgórni himself, and Rozdzielczość Chleba as a collective, the book reinforces a visible shift from the phase when their digital poetics paid tribute to *avant-garde* techniques and the ideologies of the Futurists and Dadaists (often mixed with new elements of glitch-art, demoscene and vaporware) to a period the collective calls "cyber-żulerstwo" (cyberhoboism) with its principal strategy of reaching a wider audience with large amounts of humour, grotesque and parody and with easily decoded political and cultural references to contemporary life in Poland seen from the point of view not of an abstract experimental artist, but a "smelly", geeky poet who has hardly had any success as a digital prophet but still cannot escape the keyboard, the screen and the internet activity that used to define him. Paulina Chorzewska, in *Cybernetic pop* – her review of the book – observes:

> Noises and glitches from previous analogue texts by Padgórni turn into a mem-like, capslock scream. An atomised, glitched form was replaced by a flow of status-related anecdotes and abstract illustrations, the flow of a calming, immersive scrolling […]. The very act of printing off Facebook is not of highest importance. What is crucial is the cyberhoboic turn towards the clicking crowd and the elevation of a Facebook post to a position reserved for poetry. Podgórni does not radically depart from his cyberpoetry, but his voice is now that of a user of life, not a cyborg-creator. Thanks to *Pamiętne statusy* the Internet is flowing out of the computer screen into the heads of fellow-creatures (2017).

The turn from experimental to ludic approach (and sometimes vice versa) is nothing new to literature. Charles Dickens in London and Bolesław Prus in Warsaw – both highly regarded authors of lengthy realist novels – used to publish their fiction in weekly instalments in popular newspapers. And this was perhaps the moment in their life's work when the distance between the writer and the reader was at its closest and most informal, to a point that Dickens is known for doing the rounds in the local pubs on the evening of the weekly publication to eavesdrop on what common folk were saying about the current state of the plot and in which direction it should go next (Iser 1976, 110). The difference between 19th-century and 21st-century writers is mostly in terms of the medium and scale of "compression" that a literary text undergoes in order to reach its contemporary audiences. In the case of the 21st century the compression is radical.

CHANGING LANDSCAPES OF THE ELECTRONIC LITERATURE COLLECTION

The reviewer of Podgórni's book, herself a digital native born in 1996, contrasts the atomization and glitch aesthetics of his earlier works with the flow and immersion of his latest. The last two terms are today frequently used in computer game studies and in game reviews in the popular press. Interestingly, a decade ago, the same terms were applied in critique of hypertext and the verdict was not favourable. Hypertext

fiction delivered neither immersion nor flow, concluded the classroom case studies of Theresa Dobson and David Miall (2002). According to James Pope, most works were not even able to present a narrative thread that readers could find without "the effort-reward ratio being skewed towards effort" (2006). The main source of the failings of hypertext were concluded to be disorientation caused by idiosyncratic interfaces – each work had a different set of available buttons, arrows and commands – and confusing linking structure.

Ten years later – ten years of YouTube, Twitter and Facebook – and we seem to be in quite a different world. Authorial hyperlink was replaced by collaborative, aggregative hashtag; the author is giving way to algorithms and bots; readers have turned into self-broadcasters with all the multimedia tools of their smartphones in their pockets. Last but not least, the dominant singular chunk of reading is not a stand-alone text but a single tweet, Facebook or Instagram post connected to a living and breathing audience of, potentially, thousands and millions of readers, and their "likes", comments and "shares". The problem of the disorienting interface has been solved: the writing space of choice is the Facebook post with stretchtext, dynamic linking and a few other incorporations of decades-worth of hypertext research available to use by everyone in an unobtrusive fashion (Olesińska – Pisarski 2016). At the same time, short forms with less text and more graphic elements, and with not many links – seem to be better received by the audience of digital-born literature. Playfulness, conversationalism and a minimalist economy take priority over lengthy authorial projects. An increasing acceptance of chance as a creative factor and of non-human agents as co-authors is also happening – something that digital pioneers, according to Roberto Simanowski, had overlooked (2007, 90).

Volume 3 of the *Electronic Literature Collection* (ELC) published in 2016 reflects these changes in a significant way. The collection features 114 entries from 16 countries. Although ELC volumes are published every five years, this time – thanks to a new approach by the editorial board of embracing works created in languages other than English – volume 3 included works created as early as the 1960s. Out of all the entries, 44 of them are selected in a "generative" category, 20 grouped as "hypertext" and 12 as "bots". But if we look at works created only within the last five years before publishing, these figures will change – respectively – to 30, 14 and 12. The rising prominence of bots, the decreasing popularity of hypertext (although not as significant as one would predict), and the stable position of text generators is clear. It would be even more interesting if we compared these proportions in five years. As editors of the collection admit, the history of e-literature has witnessed projects that might not be labelled by their authors as part of the literary tradition and some of the most compelling examples are found in animation, videogames, social media and mobile applications, made by authors who would not call themselves writers but rather game creators, programmers or even TV producers (as is the case with Katarzyna Giełżyńska who contributed her animated clips *C()nduit*). ELC editors also admit that many authors (non-professional) have started using new accessible platforms such as Twitter and Twine, "to reach broad audiences with experimental forms of both human and nonhuman interaction" (Boluk – Flores – Garbe – Salter

2016). What is interesting is that these "amateur" authors who create and disseminate their works via Twitter, Facebook, Twine and other social platforms are then being followed by experienced e-lit writers who have selected the new platforms as their medium of choice. In this context, the preference for Twitter bots and Facebook statuses as a mode of poetic expression is turning out to be a natural course for literary production. In the meantime, our understanding of what literature and literariness are needs to change accordingly.

TWITTERATURE: FROM THE ONE-TO-MANY TO THE MANY-TO-MANY MODEL OF COMMUNICATION

In a recent interview about the state of literature the prominent Polish critic Przemysław Czapliński, asked if he agreed that the literature of today was like a little old lady who is not in a position to express anything unpleasant and at the same time not expected to say anything interesting, responded:

> I understand literature as a communication practice – a sphere of activity comprised of anything: from the most refined philosophical and theoretical discourses to the worst possible linguistic rubbish, most vulgar words and utterances. Literature is a rubbish dump functioning as a trial system for things needed in order to establish communication. Yet communication is not a dialogue or an established understanding. It is rather a fortunate misunderstanding, a bond created despite knowing that the contact was somehow lacking (Jakubowiak – Czapliński 2016).

Twenty-five years ago John McDaid tried to achieve a "fortunate misunderstanding" between his work and the readers of *Uncle Buddy's Phantom Funhouse* by spreading his fictional message about the missing uncle Buddy Newkirk onto a hybrid of analogue media and a database, presentation and animation software package for the early Macintosh PC. The box that readers received after ordering the work from Eastgate Systems contained a diskette, audio tapes and a booklet. Inside the program, which intentionally ran against the conventions of HyperCard interaction, readers could find a plethora of digital material: a zoomable earth globe with a map of Newkirk's neighbourhood, animated art gallery, a dictionary of important terms presented as a remediated print volume, detailed reports from fictional scientific conventions, the card game "Oracle", a word puzzle and several other mini-games. This vast and augmented text achieved his communication goals in a standalone, one-to-many approach. Most of the author's effort went into writing the text, scripting the HyperCard stacks, recording audio materials, populating the interface commands with unconventional "poetic" messages and submitting the whole work to the publisher. The process was not unlike conventional, traditional literature. In 2016 the same story can be told in a much more participatory way (many-to-many approach) and has had a massive global impact thanks to the distribution possibilities of social networks. At the same time the very body of the text is significantly compressed in order to fit the preferred social media format of short information pockets (a maximum 140 characters in the case of Twitter). The message is truly shaped by the medium. One example can be the e-lit scholar and author Dene Grigar's *The 24-Hr. Micro-Elit Project*. Grigar decided to share her experience of living in Dallas by writing 24 tweets, publishing

them every hour with a request for her Twitter followers to comment and write their own tweets related to living in large cities in the 21st century. In the same 24-hour time span that Grigar set for herself, over 85 additional micro stories by other Twitter users were written and included in the project. Made in 2008, Grigar's "storytelling extravaganza" is an example of early twitterature, which successfully challenged the one-to-many paradigm of traditional literary production. *The 24-Hr. Micro-Elit Project* managed to break the pattern into a "many-to-one" or even "many-to-many" model, where the writing of the stories is initiated by a single author whose 24 tweets form the backbone of an open conglomerate of similar stories published by other users and Grigar's readers. The "fortunate misunderstanding" is potentially present in every second of the 24-hour experiment in quite a literal form. The invited audience might have not entirely understood the project's objectives; some hostile outsiders might have spammed or "flamed" the storytelling platform with irrelevant, disruptive or even abusive input. This did not happen. The experiment went well and in humane fashion due to Dene Grigar's focused group of followers and her acting in the role of curator, moderator and main contributor to the literary exercise. Today, when Twitter feeds are not only manmade but can be generated by small computer programs – bots – the comfortable settings of *The 24-Hr. Micro-Elit Project* are not so easily achieved. The response of the e-literary world to this machine-made, often malicious, textual activity was to start writing bots that would generate not spam or advertisements but fortunate misunderstandings of poetry.

BOTS ON THE HORIZON

If any of the contemporary textual forms made possible by new technologies deserve the title of post-literature (something that the TLS might not include on their best-of-the-year list for a long time) it would most likely be a bot. Bots are small computer programs (algorithms) that perform live on social networks by publishing tweets in set time intervals and in accordance with pre-programmed rules of content generation. The followers of the account that a bot is broadcasting from are able to reply, retweet, favourite and create entire conversations around a single tweet or even a single word, as in the case of Alison Parish's pioneering *everyword* (2007) – a bot that tweeted every word from an English dictionary in alphabetical order every 30 minutes from 2007 to 2014, gathering an audience of followers and commentators numbering over 100,000. Many literary bots created in recent years use the techniques of big data search to generate their content based on the input of millions of Twitter users. Ranjit Bathanagar's *Pentametron Bot* filters through 10 % of the global Twitter stream (6,000 tweets per second on average) checking with an online dictionary to discover tweets written, accidentally, in iambic pentameter. The program holds the tweet in a database until it detects another iambic pentameter tweet that rhymes with it and then retweets both, creating a rhyming couplet (Bathanagar 2016). The resulting couplets can then be brought together, curated and published or exhibited – all of which Bathanagar has achieved. A resulting poem, taken from a Tumblr site curated by the author, appears as follows [original spelling]:

Happy birthday, Shakespeare
Boys gotta study for the Shakespeare test
It's Shakespeare's birthday… happy birthday bro
Moms makin me a Birthday Dinner… #Blessed
I think her birthday is in April tho
I'm singing happy birthday with a dog…
I share a birthday with Vanilla Ice. 😊👌
breasts looking like a Shakespeare monologue
My brother is the shakespeare of advice
Can you imagine being Shakespeare's dad?
IM CRYING HAPPY BIRTHDAY GRANDPA SOCKS
I have a summer birthday… good and bad
GUYS!!!! I'm the Shakespeare of enormous cocks
It's William Shakespeare's birthday. Much respect!
The birthday countdown is in full effect.

The implications of bots for literary theory, especially established notions of authorship, are enormous. The sonnet above was pieced together from 12 different Twitter users, unknown to each other and with no knowledge of their tweets being re-used for poetic purposes. The couplets are delivered by a non-human agent (algorithm) whose process has been programmed by a real human author and programmer. None of these semi-authorial agents can be pointed out as the author. Even more complicated in this regard is Station 51000 by Mark Sample: a bot which gathered oceanic and atmospheric data from an unmoored and set-adrift buoy belonging to the NOAA (National Oceanic and Atmospheric Administration) and mixed oceanic data with text from Herman Melville's *Moby Dick*. The time-related nature of the bot's performance added some additional depth and meaning to the marine-themed broadcast. The bot stopped tweeting when the oceanic agency located its buoy and took it in for servicing.

"Surf this bot's poetic wanderings to explore real and imagined seas" – Mark Sample encouraged his audience. The light, fun, ludic approach to the bot's literary production is evident in many examples. Bathanagar's sonnets represented a second-order creation aimed at an art-savvy crowd (be it a Tumblr community or visitors of the Boston Cyberarts Festival). But the largest impact of generative tweets is in their original environment of Twitter and among its users where short pockets of information (couplets not sonnets) are quickly digestible, easily shareable and likable, and the number of followers can grow at an unpredictable pace. When the author manages to capture thousands of readers and engage them with his (algorithm- and user-generated content) then the goal of digital postmodernism – to hide complexity under simplicity – is realized to its full potential.

CONCLUSIONS

My reflections on the past and future of literature in the post-digital age conclude with bots not only because they constitute a relatively new arrival onto the literary scene of electronic literature. On the one hand, as data-driven literature (Rodley – Burrell 2014) or a form of "distant writing", they introduce novel aspects in drawing

from a proliferation of data in the modern world and in using methods of data processing. On the other hand, as I tried to highlight in this paper, they can be considered a continuation of the artistic strategies and ideologies of early e-literature. Employing affordances of networked and programmable writing spaces, authors of both generations (pioneers and their successors; hypertext *writers* and bot *makers*) are, in general, pursuing similar goals. Both have been aiming at freeing the text, opening it up to variations and opportunities, and at empowering readers. The emergence of Web 2.0 and social media marked an important demarcation line for strategies perused to fulfil these goals. The lessons of social media and the poetics of their digital discourses – as demonstrated by Podgórni's *Pamiętne statusy* – are worth learning, even as the role of the author changes dramatically.

Interestingly, bots are neither purely conceptual nor ludic, nor postmodern nor modern in the sense highlighted here. These data-driven forms, collaborative yet orchestrated by visible authorial force, generated and yet carefully curated, undisputedly mark a major direction for electronic literature to take. Should we already consider it post-literature, a status which memes and Facebook-like posts perhaps deserve? Perhaps not. Owing to an inherited balance that springs from their design and execution – between code and text, individual and collective, crafted and contingent – they transcend "postmodern", ludic forms and at the same time significantly enrich the palette of artistic strategies of more "modern" forms (for example, "serious hypertexts", as Eastgate Systems likes to market them). As such, data-driven literature has a good chance to become a signpost of literary experiment in years to come.

NOTES

[1] Today, although random travel form one source of content to another is a common trait of web browsing and smartphone usage, users seem to be grounded once again thanks to the account-based social network services of Web 2.0. Information is travelling most of the time to the user and not vice versa, be it in a Facebook news post, Instagram's opening page with a selection of photos from known users or from Twitter's list of latest feeds from people users are following.

LITERATURE

Barekat, Houman. 2017. "Is non-fiction the new fiction?" *The Times Literary Supplement*, January 26. Accessed May 10, 2017. https://www.the-tls.co.uk/articles/public/non-fiction-new-fiction/.

Bathanagar, Ranjit. 2016. "Pentametron Bot." *Electronic Literature Collection* 3. Accessed May 10, 2017. http://collection.eliterature.org/3/work.html?work=pentametronhttp://collection.eliterature.org/3/work.html?work=pentametron.

Boluk, Stephanie – Leonardo Flores – Jacob Garbe – Anastasia Salter, eds. 2016. *Electronic Literature Collection* 3. Accessed May 10, 2017. http://collection.eliterature.org/3/index.html.

Bruner, Jon – Mike Barlow. 2016. *What Are Conversational Bots? An Introduction to and Overview of AI-Driven Chatbots*. Boston: O'Reilly Media.

Cayley, John. 1996. *Hypertext/Cybertext/Poetext.* Online essay. Accessed June 7, 2017. http://programmatology.shadoof.net/works/hypercyberpoetext/hcp000.html.

Coover, Robert. 1991. "The End of Books." *New York Times.* Accessed May 10, 2017. http://www.nytimes.com/books/98/09/27/specials/coover–end.html.

Deegan, Marilyn – Kathryn Sutherland. 2009. *Transferred Illusions: Digital Technology and the Forms of Print.* London: Routledge.

Emerson, Lori. 2014. *Reading Writing Interfaces. From the Digital to the Bookbound*. Minneapolis: University of Minnesota Press.

Górska-Olesińska, Monika – Mariusz Pisarski. 2016. *The Return of StretchText: From Obscurity to Omnipresence: a Short History of Hypertext's Unsung Cousin.* PRY by Samantha Gorman and Danny Cannizzaro. Olomouc: Literární a knižní kultura v digitálním věku.

Grigar, Dene. 2016. *The 24–Hr. Micro–Elit Project. Social Media Narrative: Issues in Contemporary Practice.* Online symposium hosted by The Rutgers Camden Digital Studies Center. Facebook, November 16–21.

Guyer, Carolyn – Martha Petry. 1991. "Izme Pass", Hypertest for Macintosh Computers. *Writing On the Edge* 2, 2. Electronic format on CD-ROM. In The New Media Reader, Nick Montfort - Noah-Wardrip Fruin, eds. Cambridge (MA): The M.I.T. Press.

Hayles, Katherine N. – Jessica Pressman. 2013. *Comparative Textual Media: Transforming the Humanities in the Postprint Era*. Minneapolis: University of Minnesota Press.

Chorzewska, Paulina. 2017. "Cybernetyczny pop." *Mały Format.* Accessed June 7, 2017. http://malyformat.com/2017/05/cybernetyczny–pop/.

Iser, Wolfgang. 1976. "Apelatywna struktura tekstów." Translated by Maria Kłańska. In *Współczesna teoria badań literackich za granicą. Antologia* 4, 1, ed. Henryk Markiewicz, 98–125. Kraków: Wydawnictwo Literackie.

Jakubowiak, Maciej – Przemysław Czapliński. 2016. "Pokłóćmy się o literaturę." *Dwutygodnik*. Accessed May 17, 2017. http://www.dwutygodnik.com/artykul/6458–poklocmy–sie–o–literature.html.

Joyce, Michael. 1990. *afternoon, a story*. Watertown (MA): Eastgate Systems.

Joyce, Michael. 1996. *Twilight, A Symphony*. Watertown (MA): Eastgate Systems.

McDaid, John. 1993. *Uncle Buddy's Phantom Funhouse*. Watertown (MA): Eastgate Systems.

Miall, David S. – Teresa Dobson. 2001. "Reading Hypertext and the Experience of Literature." *Journal of Digital Information*. Accessed June 7, 2017. http://jodi.ecs.soton.ac.uk/Articles/v02/i01/Miall.

Parish, Alison. 2016. "Everyword." *Electronic Literature Collection* 3. Accessed May 17, 2017. http://collection.eliterature.org/3/work.html?work=everyword.

Pope, James. 2006. "A Future for Hypertext Fiction." *Convergence* 12, 4. Accessed May 19, 2017. http://journals.sagepub.com/doi/abs/10.1177/1354856506068368.

Podgórni, Łukasz. 2016. *Pamiętne statusy*. Accessed May 17, 2017. https://archive.org/details/Lukasz_Podgorni_-_PAMIETNE_STATUSY.

Pressman, Jessica. 2014. *Digital Modernism: Making It New in New Media.* Oxford – New York: Oxford University Press.

Simanowski, Roberto. 2007. *Digital Art and Meaning. Reading Kinetic Poetry, Text Machines, Mapping Art, and Interactive Installation*s. Minneapolis: University of Minnesota Press.

Electronic literature. Hypertext. Twitterature. Bots.

The article attempts to highlight a major aesthetic shift that is taking place in electronic literature: born-digital literary production written and read on computers and smartphones. A large proportion of recent e-literature is not only disseminated via social networks but its form and content is increasingly being shaped by Facebook, Twitter and their preferred communication formats (tweets, posts, statuses). The experimental phase of electronic literature when contemporary writers were establishing their identity by relating their poetics and ideologies to those of the modernist avant-gardes of the 20th century (a trend labelled by Jessica Pressman as "digital modernism") is giving way to a more ludic approach where e-literature is seeking out a larger audience via social media and in the language of social media (a tendency I call "digital postmodernism"). In the process, the scale and scope of a single work is being further compressed and the human author is being accompanied by non-human agents (network algorithms, bots). Is literature still literature, or perhaps – in this context and point of view – should we treat it as post-literature?

Mariusz Pisarski, PhD.
Laboratory of Intersemiotic and Intermedia Research
University of Warsaw
Krakowskie Przedmieście 26/28
00-927 Warsaw
Poland
mariusz.pisarski@techsty.art.pl

Slovo jako předmět, pohyb, energie. Umělecká výpověď v transmediálním kontextu *

JANA KOSTINCOVÁ

Prudký rozvoj digitálních technologií v závěru minulého století se rychle a významně projevil také v prostředí literatury. Digitální technologie zasáhly do procesu vzniku, distribuce i recepce literárních děl, do vztahu čtenář – autor, pod jejich vlivem došlo k redefinici samotného procesu psaní i čtení. Zároveň vznikla specifická oblast umělecké literatury – literatura elektronická, navázaná již nikoli na papírovou stránku, ale na obrazovku počítače (později tabletu, smartphonu). Přinesla nové možnosti tvůrčího experimentu, nové možnosti propojení slova, obrazu a zvuku, nové možnosti pro tvůrce zkoumající materialitu uměleckého znaku i performativitu tvůrčího procesu; spolu s ní se objevily i předpovědi konce literatury, případně alespoň konce tištěné knihy jako tradičního média. Jak se tato oblast proměnila v průběhu několika desetiletí? Je to oblast marginální, uzavřený okruh autorů a teoretiků (často v jedné osobě), omezený především na akademické prostředí? Jak se vztahuje elektronická literatura k předchozí literární tradici? Je opravdu takový rozdíl mezi výtvarným uměním a literaturou, jak tvrdí ve své studii autoři Jinil Yoo a Zoltán Szűts, když uvádějí, že zatímco v současném výtvarném umění jsou počítače významně zastoupeny, a tato spolupráce změnila kánon výtvarného umění, v oblasti literatury a textu nelze takovouto tendenci pozorovat, a vyvozují dokonce, že vzniká nový kánon a existují dvě literatury (2016, 54). Souvisí toto tvrzení s tím, že vliv moderních technologií a celkově proměněného kontextu se projevuje nejdříve v hudbě, ve filmu a výtvarném umění, zatímco v literatuře probíhá na podstatně hlubší úrovni, jak tvrdí autoři ruského projektu *Sonicology: hlas v prostoru* (2016)?

Je nesporné, že nové jevy vyžadují obnovený pojmový aparát, ale zároveň je třeba je číst a interpretovat v kontextu literární tradice. Koneckonců mnozí tvůrci elektronického experimentu pracují sice s textovými generátory, ty ovšem nechávají zpracovávat texty klasické literatury, a naopak tištěné knihy jsou nejen produktem autorského subjektu, ale také konceptuálním dílem, jako například texty odvozené právě z generátorů. Je nepochybné, že hranice oblasti elektronické literatury jsou nejasné, jak o tom píše Krištof Anetta, když zmiňuje symptomy mladého umění, které si teprve vytváří podmínky pro plnohodnotnou reflexi estetiky vznikající vzájemným

* Příspěvek vznikl za finanční podpory GA ČR, jako součást grantového projektu *Ruská transmediální poezie jako model literatury v postdigitální době*, registrační číslo projektu 17-17823S.

prolínáním člověka a digitálního stroje tvořeného k lidskému obrazu (2016, 126). Nicméně zároveň je třeba předpokládat, že tyto hranice zůstanou neustále proměnlivé, vzhledem k propojení elektronické literatury s technologiemi, které si dynamiku proměn vynucují.

Jakkoli tedy v případě elektronické literatury jde o novou oblast, jakkoli jde o oblast proměnlivou, obtížně definovatelnou, obtížně uchopitelnou, je nezbytné se ji pokoušet nahlédnout v kontextu literárního vývoje i současného literárního procesu. Je nesporné, že z hlediska diachronního v ní lze odhalit inspiraci vycházející z historické avantgardy, z konceptuálního umění. Jak upozorňuje J. R. Carpenter, digitální literatura je textovým produktem lidské činnosti, po staletí trvající experimenty vázané na knižní stránku přispěly k prozkoumávání hranic psaní v nelineárním, intertextuálním, multimodálním, performativním, i mechanizovaném prostředí (2017, 102). Při studiu teoretických prací věnovaných elektronické literatuře vyvstává několik základních otázek, které mohou sloužit jako opěrné body při hledání metodologických východisek.

TRANSMEDIA, TRANSNATIONALITY, TRANSLATION, TRANSCRIPTION: PŘEKRAČOVÁNÍ HRANIC JAKO VÝCHODISKO PRO UCHOPENÍ ELEKTRONICKÉ LITERATURY

I když čteme elektronickou literaturu v souvislosti s předchozí literární tradicí, nemůžeme se vyhnout obnově pojmového aparátu. Nedostačující je tradiční terminologie, žánrová označení, a tak Katherine Hayles (2012) místo pojmu kniha používá termín *distributed literary system* (rozptýlený literární systém), jenž zahrnuje vzájemně propojená díla, systém, součástí kterého může být jak tištěná kniha, tak interaktivní próza, hypertextové multimediální dílo, performance. Perspektivu čtenářskou, především další fenomén spjatý s elektronickou literaturou – kolektivní čtenářství, zohledňuje Rita Raley (2012), když pracuje s termínem *expanded books* (rozšířené knihy), J. R. Carpenter (2013) svá díla označuje termínem *textbased digital installations* (digitální instalace založené na textu). Je tedy patrné, že v nově se objevující terminologii zůstává východiskem text, kniha, ale tyto pojmy zároveň reflektují fakt, že literární produkce spojená s moderními technologiemi a reagující na jimi proměňovaný svět překračuje hranice knižních stránek, vstupuje do nových prostředí. Jak uvádí Stephanie A. Glaser v úvodu ke svazku *Media inter Media*: „Současná poezie není ohraničena knižní stránkou, knihou – tradičním médiem. Básně vykročily do dalších prostorů – počítač, televizní obrazovka, filmové plátno, do galerií na obrazech, v performancích, videích a instalacích“ (2009, 15).

Pohyb uměleckého slova mezi různými mediálními prostředími bývá často charakterizován termínem transmedialita. Na to, že tento termín není jednoznačně definován a ukotven, poukazuje např. Jana Tomašovičová, nejen z její studie ale vyplývá, že jako nosná pro oblast elektronické literatury se jeví transmedialita v pojetí německého badatele Roberta Simanowskeho. Ten transmedialitou označuje

> zmenu z jedného média na iné ako konštituujúcu a podmieňujúcu udalosť hybridného estetického fenoménu. Zmena sa môže udiať medzi rôznymi semiotickými systémami (text na obraz, obraz na text, čas na hudbu) a/alebo medzi rôznymi technológiami prezentácie

(performancia na video-sochu, internetová stránka na verejný priestor, chatovací priestor na divadlo) (Simanowski 2006, 44 [Tomašovičová 2016, 25]).

Tomašovičová zdůrazňuje důležitost toho, že akcentován v tomto pojetí není výsledek, ale samotný přenos, transfer, transformace, která se uskutečňuje anebo tematizuje v momentě vnímání (44 [25]). Americká badatelka Marjorie Perloff nepracuje s termínem transmedialita, pohyb uměleckého sdělení mezi různými médii uchopila pomocí termínu *differential poetry*. Píše o poezii, která neexistuje v jedné zafixované podobě, ale může se proměňovat v závislosti na médiu, v němž je prezentována. Tímto médiem může být tištěná kniha, virtuální prostor, instalace v galerii, případně ústní podání (2014). Využití výrazu poetry svědčí o tom, že Perloff nahlíží elektronickou tvorbu v kontextu předchozího literárního vývoje, východiskem pro její úvahy je jednoznačně literatura, především avantgardy 20. století.

Simanowskeho pojetí *transmediality* a termín *differential poetry* u Perloff jsou do značné míry komplementární. Simanowski více akcentuje dynamický aspekt – přechod mezi jednotlivými médii, transformaci, umožněnou moderními technologiemi, jeho pozice je ukotvena spíše v oblasti mediálních studií, s potenciálem nezbytné obnovy pojmového aparátu, který umožní uchopit současné hybridní umění. Perloff se při zkoumání současného literárního experimentu obrací k literární tradici, akcentuje tak neustále nutnost nahlížet současnou tvorbu v historické perspektivě. Badatelka dlouhodobě sleduje souvislost básnických avantgard 20. a 21. století, literární tvorbu T. S. Eliota a Velemira Chlebnikova nahlíží v souvislosti s konceptuální poetikou Marcela Duchampa, v takovéto perspektivě pak interpretuje konkrétní poezii druhé poloviny 20. století, tvorbu amerických autorů Charlese Bernsteina, Susan Howe a dalších až k současnému konceptualismu reprezentovanému například Kennethem Goldsmithem a také k digitálnímu experimentu (2002; 2010). V monografii *Unoriginal genius: poetry by other means in the new century* (Neoriginální génius: poezie jinými prostředky v novém století) Perloff také uvádí tři předchůdce poetiky 21. století, konkrétně jsou to Eliotova *Pustina* a její aluze spolu s Poundovými *Cantos* a jejich amalgamem citátů, dále Oulipo s jejich potenciálem omezení (*potential of constraints*), který spolu s konkretismem trvá na tom, že verbální nelze oddělit od jeho materiální reprezentace a naopak. Jako třetí významnou tendenci v současné poezii vidí Perloff poetiku překladu (*translational poetics*), tu označuje za poetiku 21. století s dvěma póly – multilingválností a exofonním psaním (12 – 16).

Multilingvální a exofonní tvorba (termínem M. Perloff – *translational poetics*) se vyskytuje jak v tištěné, tak v elektronické literatuře. Autoři píší jiným než mateřským jazykem, využívají svou multilingválnost tvůrčím způsobem, v jazykové hře, ke zkoumání výrazových možností jazyka, k neustálé aktualizaci otázek spojených s možnostmi dorozumění a zároveň i komunikačního selhání. Zatímco exofonní tvorba vychází zpravidla přímo z migrační zkušenosti konkrétních autorů, multilingvální charakter literatury nemusí být nutně spojen s migrací, ale souvisí spíše s globálním charakterem současného světa i literárního procesu, s moderními komunikačními technologiemi, s virtuálním prostředím. Právě elektronická literatura je běžně dostupná na internetu, je velmi často univerzálně srozumitelná díky tomu,

že využívá anglický jazyk, obrazovou složku, video. Ke globálnímu charakteru této oblasti současné literatury přispívá také fakt, že se přece jen jedná o relativně malou a do značné míry uzavřenou komunitu autorů a teoretiků, ovšem komunitu mezinárodní. Je proto opodstatněné využívat k interpretaci elektronické literatury i přístup transnacionální, který umožňuje při studiu současné světové literatury reflektovat realitu migrace autorů i autorek, multilingválnost, globální charakter literárního procesu. J. H. Miller upozorňuje na to, že se v posledních letech obnovuje důraz na studium světové literatury, který on považuje za reakci na různé formy technologické a ekonomické globalizace. Podle jeho slov je „stále těžší ospravedlnit samostatné studium jakoby homogenní národní literatury, podobně jako izolované studium literatury oddělené od ostatních kulturních forem" (2016, 148). Ve světě rozšířené migrace a komunikačních technologií je podle Millera nevyhnutelné nahlížet literaturu globálně (148 – 149). Miller zde tedy klade vedle sebe transnacionální přístup, překonávající samostatné studium národních literatur, a přístup transmediální, odmítající nahlížet literaturu v izolaci od ostatních kulturních forem. Transnacionalita spolu s poetikou překladu tak představuje další důležitý metodologický impulz pro zkoumání elektronické literatury. Nejedná se ale o odmítnutí jakékoli národní perspektivy, spíše jde o dynamické napětí mezi propojením elektronické literatury s národními literaturami a zároveň jejím vykročením přes hranice těchto literatur. Existenci tohoto dynamického napětí a zároveň jeho interpretační potenciál dokládají i slova Nicka Montforta o tom, že elektronická literatura je propojená s různými regionálními tradicemi, že její místní odlišnosti souvisejí s technologiemi stejně jako s jazykem a literárními tradicemi (2015).

Uplatnění poetiky překladu v oblasti elektronické literatury je nepochybně nosné, hledisko multilingvální pak zcela nepominutelné. Elektronická literatura pracuje nejen s jazyky přirozenými, případně s jejich kombinací, ale zároveň i s jazykem umělým, s počítačovým kódem. Tato charakteristika se výrazně projevuje v oblasti překladu, konkrétně *konceptuálního překladu*, jak ho praktikuje a teoreticky reflektuje polský autor Piotr Marecki a dále ruská autorka a badatelka Natalia Fedorova. Jedná se o kombinaci dvou typů překladu, o překlad textů přirozeného jazyka do jiného jazyka, ale také o překlady počítačových algoritmů, textových generátorů (Marecki 2014, Fedorova 2014). Tato oblast činnosti pak přináší velmi inspirativní experiment jazykový, který jednak odkazuje na všeobecně přijímaný a neustále v dějinách umění obdivovaný a různými způsoby aktualizovaný experiment historické avantgardy orientovaný na zkoumání možností jazyka, prověřování jeho hranic, ale zároveň se pohybuje na pomezí uměleckého a odborného technického diskurzu. Neustálá konfrontace přirozeného jazyka s jazykem počítače je dalším případem překračování hranic v oblasti elektronické literatury, zdrojem tvůrčího potenciálu i potenciálu pro teoretickou reflexi této oblasti, významnou metaforou pro pohyb na rozhraní člověk – stroj. J. R. Carpenter v této souvislosti zdůrazňuje, že pro současného čtenáře je nezbytné, aby znal počítačový kód, nebo byl alespoň schopen ho identifikovat. Poukazuje na to, že většinu textů produkovaných počítačovými systémy – protokoly, seznamy, programy, binární kódy – lidé nikdy nevidí, tedy ani nečtou. Upozorňuje, že s tím, jak narůstá naše využívání digitálních zařízení, naše každodenní myšlenky

a činy jsou stále více ovlivňovány texty, které jsme nepsali a které ani nedokážeme přečíst, což představuje nový typ analfabetismu (2017, 101).

Také slovenská badatelka Bogumiła Suwara zdůrazňuje otevřenost této umělecké oblasti nasměrované „na procesuálnosť, performanciu, na zasahovanie do problematických oblastí spoločenského, občianskeho života", hovoří také o „umení, pre ktoré je dôležitejšou etapou než expresia práve zhromažďovanie dát, poznatkov a nadväzovanie komunikácie s vedeckým alebo občianskym diskurzom" (2014, 95). V případě komunikace uměleckého diskurzu s vědeckým nebo občanským se opět jedná o další z případů překračování hranic na úrovni jazyka, kdy si diskurzy vzájemně poskytují vyjadřovací prostředky. V ruském prostředí je v posledních letech velmi výrazný právě akcent na propojení uměleckého a občanského diskurzu, básník a kritik Alexandr Skidan dokonce současnou ruskou poezii charakterizuje jako re-politizovanou a tvrdí, že je obtížné odlišit politickou akci od akce umělecké, protestní shromáždění od performance, transparent od básnické výpovědi v duchu dada (2013). Tuto linii do značné míry reprezentuje ruský básník a filozof, literární teoretik Pavel Arseňjev, který zdůrazňuje, že některé básně nejsou určeny k tomu, aby existovaly na stránce knihy: „Současná městská kultura existuje v mnoha hybridních formách, v nichž směsi videozáznamu a muzejní expozice, performance a pouliční akce, koncertu a sociologického průzkumu spíše jedna druhou střídají, než aby se stabilizovaly a ukazovaly jasně definovaný žánrový tvar" (2015). V návaznosti na hnutí francouzských situacionistů a jejich teorii *dérive* usiluje se svými spolupracovníky o narušení stereotypního vnímání a užívání městského prostoru, hovoří dokonce o „zaplnění městského prostoru poezií" (2015), materializaci básnického textu provádí dvěma způsoby – partyzánským rozmisťováním textů v městském prostředí a dále tvorbou komorních textových objektů a instalací. V rozhovoru, příznačně nazvaném *Zbaviť sa dotieravej túžby vyjsť do metapriestoru*, Arseňjev uvádí:

> [Ch]cem pristúpiť k básnickej autonómii materiálov a prekonať diktatúru písma. Poézia vždy tiahla k prekonaniu samej seba (toho, aká bola), ale tento pohyb k sebapopretiu sa vždy realizoval na území jazyka. Odmietnutím významu v prospech spontaneity, kontrolovaným narúšaním syntaxe, ale nikdy sa nerozišiel s jazykom a jeho najtradičnejším médiom, čo by stálo za to vyskúšať. Aj ako spôsobu radikalizácie pohybu smerom k „veciam samým". Ak majú slová právo na samoorganizáciu, prečo sa tohto práva zbavuje materiál? (Kapičiak 2017, 47)

Arseňjev také opakovaně potvrzuje slova Suwary o tom, že v určité oblasti současné tvorby ustupuje individuální vyjádření, v citovaném rozhovoru např. přímo tvrdí, že lyrika zastarala, a vyjadřuje se také k proměnám ve vzájemném vztahu čtení – psaní, souvisejícím s narůstajícím množstvím informací a textů:

> Príčiny dnešnej ruptúry medzi experimentálnou a mediálne špecifickou poéziou na jednej strane a „oficiálnou kultúrou veršovania" (Ch. Bernstein) na druhej strane súvisia s rôznymi spôsobmi spracovania informácií a ostrým nepomerom v spracovávanom množstve. Zjednodušene sa dá povedať, že odpoveďou na takúto naliehavú „výzvu dneška", akú predstavuje informačná presýtenosť, môže byť boj zo zadných pozícií za nadobro stratenú transcendentálnu a emocionálnu jednotu, ale môže ňou byť aj stávka na umelecké stvárnenie samotnej informačnej ruptúry a textovej schizofrénie. Ja sa usilujem tematizovať

vznikajúce techniky čítania tým, čo sa už nedá nazvať písmom, ale skôr stopami po čítaní alebo hocakej inej forme textovej apropriácie. Tak ako Duchamp alebo Warhol svojho času reagovali na zvýšené množstvo priemyselne vyrábaných objektov, tak dnes si tá kvantita textov, ktorá nás obklopila v dobe internetu, podľa mňa žiada tvorivú subjektiváciu tohto prebytku (Kapičiak 2017, 43).

Ve svých teoretických úvahách Arseňjev zdůrazňuje neustálou tendenci poezie překročit svá vlastní omezení (nebo omezení jazyková), mluví o různých způsobech pokračování „poezie jinými prostředky" (2015).

Na tvůrčí hledání ve sféře propojující umělecký a vědecký diskurz se zaměřuje druhá linie ruské experimentální tvorby spojené s digitálními technologiemi, a to mediapoezie. Na internetové stránce představující ruskou mediapoezii je tato charakterizována jako nový směr v současném umění, v němž se spojují moderní technologie s cílem vytvořit syntetické dílo jazykového umění, které reflektuje současnost novými metodami (www.media-poetry.ru). Důraz je kladen na formu, materialitu neboli médium takového uměleckého díla. Materiální charakteristiky pak vedou k tomu, že media-poezie není slovem, ale událostí, která nemůže být zprostředkována na papíře nebo na videozáznamu – její divák se stává plnoprávným účastníkem této události a jejím spoluautorem. Nová poezie hledá svou podobu v takových formách, jako jsou media-art, sound-art, science-art, v generativním umění a v umění performance. Průkopnicí tohoto směru v ruském prostředí je Natalia Fedorova, umělkyně a zároveň badatelka v oblasti elektronické literatury, která v ruském prostředí dokázala elektronickou tvorbu do značné míry zpopularizovat a přivést ji i na akademickou půdu (působí na Fakultě svobodných umění a věd Petrohradské státní univerzity). Jí založená skupina Machine Libertine je nositelkou estetiky tematizující propojení, součinnost člověka a stroje v umělecké tvorbě.

Také Michael Joyce, jeden z klasiků elektronické literatury, hovoří o určité konvergenci, v jejímž rámci dochází k dialogu mezi přírodou a tělem, mluví dokonce o fúzi virtuální technologie a rozšířené reality s živými literárními akcemi, která by mohla v budoucnosti přinést nové umělecké druhy (2015, 89). O tom, že orientace na digitální experiment v literární tvorbě automaticky nenese s sebou uzavření se do virtuální reality sociálních sítí, ale může naopak znamenat propojování virtuálního světa s veřejným městským prostorem, svědčí tvůrčí praxe mnoha autorů, z nichž pro účely této studie vybírám jedno dílo J. R. Carpenter a několik příkladů z tvorby ruských autorů.

MEZI OBLAKEM A CLOUDEM: MOŽNOSTI INTERPRETACE

Následující část studie prezentuje několik děl, v nichž lze pozorovat výše diskutované prolínaní uměleckého, vědeckého i občanského diskurzu, a jež lze také považovat za příklady pokusů o dialog mezi biologickým a technologickým principem. Oblak i cloud odkazují k dílu kanadské autorky J. R. Carpenter, oblak zde reprezentuje princip přírodní, biologický, cloud pak představuje princip mechanický, technologický. V prostoru mezi nimi vzniká napětí, vyvolané jejich vzájemnou interakcí, otevírající možnost interpretace v kontextu prolínání diskurzů, jazyků.

J. R. Carpenter, umělkyně a nezávislá teoretička, je autorkou několika děl, která

jsou přístupná na internetu (www.luckysoap.com), ale která zároveň v mnoha případech existovala i ve formě galerijní instalace. J. R. Carpenter pracuje s textovým generátorem, jejím cílem však není ani tak prozkoumávání možností jazyka, jako spíše prozkoumávání jazyka ve vztahu ke konkrétnímu tématu, tedy dostupných narativů, historických, současných, případně metanarativů ze sociálních sítí (Twitter, Facebook), jejichž prostřednictvím autorka dokáže velmi originálním způsobem uchopit témata spojená s překonáváním vzdáleností, témata komunikace, času. Překračování hranic mezi elektronickým textem a textem tištěným vyústilo prozatím ve vydání dvou tištěných publikací, z nichž první, *GENERATION[S]*, vyšla v nakladatelství Traumawien. Autorka v ní tematizuje vztah tištěného média a média elektronického, tedy hotového, ukončeného díla, přesně ohraničeného, materializovaného, haptického objektu – knihy, a neustále proměnlivého, textu – události, textu, který se děje v čase za určitých podmínek, který je, termínem K. Hayles „eventilized" (2006, 182; událostní). Nedávno vydaná kniha *The Gathering Cloud* je opět takovým dílem překračujícím hranice, jejím tématem je meteorologie a zároveň současný způsob ukládání digitálních dat, mrak – cloud z názvu je tedy nositelem dvojího významu a v textu se prolíná historický text se současným. Text je psán hendekasylabem – jedenáctislabičným veršem, což lze plně docenit při poslechu autorské interpretace díla, dostupné online. Na stránkách J. R. Carpenter je také k dispozici původní forma díla, tedy elektronická instalace. Jsme opět svědky díla, které existuje jako *differential text* M. Perloff – každá z jeho forem aktualizuje jiný aspekt. Ve všech formách, tedy jak kniha, tak na webu umístěná digitální koláž, tak autorská performance, dílo nese silné ekologické poselství, v analogii k meteorologickému pojednání o mracích a jejich materialitě rozbíjí Carpenter iluzi lehkosti a odhmotněnosti digitálního cloudu, jeho levného provozu a energetické nenáročnosti. Termín *cloud* označuje v textu za kulturní fantazii. Text se prolíná s obrazovým materiálem, který se při procházení online verzí vyjevuje postupně, a tak zvětšující se obraz slona doprovází informace o skutečné hmotě nadýchaného, zdánlivě nehmotného oblaku a zároveň o skutečné váze zdánlivě neviditelného cloudu. Dalším obrazem ze zvířecího světa jsou se současným datovým cloudem neodmyslitelně spojené kočky: *The fog comes on cute pics of little cat feet*. Kurzor pak pod linkem *little cat feet* odhalí příklady kočičích fotografií, pouze několika ze čtyř miliónů, které jsou denně sdíleny. A mlha z prvního verše této strofy či fragmentu textu, která asociuje lehkost, nehmotnost, pomíjivost, je nahrazena drsným obrazem *#lolcats trac carbon footprints across The Cloud*, přičemž *carbon footprints* dále vedou k informaci o tom, že cloud 21. století je živen špinavou uhelnou energií 19. století. V komentáři k dílu Carpenter uvádí, že jejím záměrem bylo prezentovat materialitu mraků, a tím tematizovat vliv, který má na životní prostředí tak zvané *cloud computing*. V obou případech tedy jde o to, odhalit materialitu toho, co je zdánlivě nehmotné. Podobně jako v předchozích dílech i zde Carpenter přistupuje ke konfrontaci odborného diskurzu minulých období (v případě *The Gathering Cloud* je to pojednání o mracích z 19. století, v dřívějších dílech využila například texty Charlese Darwina), současného diskurzu v podobě odborné informace o cloudu a *cloud computing* a dále textů sociálních sítí. Na rozdíl od předchozích děl, jimž konečnou, či spíše nikdy definitivně nedokončenou, neu-

stále se proměňující podobu dával textový generátor, využívá Carpenter v tomto případě strukturu hypertextu, i když velmi jednoduchou, spíše naznačenou. V digitální instalaci jí tento tvůrčí přístup umožňuje dosáhnout efektu vzájemného překrývání textů. Zintenzivňuje se tím napětí, vzájemná komunikace mezi texty, aktualizuje se prolínání jednotlivých vrstev jazyka, jak explicitně v plánu vizuálním, tak implicitně z hlediska historického. Dílo tak poskytuje i zajímavou reflexi prolínání básnického a odborného jazyka, když odborné pojednání z 19. století může dnes být vnímáno již částečně jako básnický text, zatímco autorský text J. R. Carpenter je záměrně stylizován, odborné informace jsou sdělovány veršem.

The Gathering Cloud J. R. Carpenter je tedy výsostnou básnickou výpovědí, zároveň i naléhavým hlasem kritického rozumu útočícím na stereotypy, na pohodlná, bez jakýchkoli pochybností obecně přijímaná schémata. Jussi Parikka dílo Carpenter označuje jako kondenzovanou mediální historii. V úvodu k tištěnému vydání Parikka také upozorňuje na to, že Carpenter evokuje řeckou historii čtyř živlů, že její tvorba je těsně spojena s oblastí archeologie médií, tedy oblastí, kterou zajímá umělecký, překvapivý, experimentální způsob chápání současné mediální kultury prostřednictvím minulosti (2017).

O tom, nakolik je pro autorku důležitý živel, ale také uvědomovaná tělesnost v procesu tvorby, svědčí i její reflexe slova vyřčeného, zaznamenaného, zachyceného, uslyšeného, její esejistické texty tak účinně doplňují její básnické dílo, navíc i v odborném textu Carpenter dokáže velmi účelně využít vyjádření takřka básnické:

> The spoken word escapes the body as breath and immediately is captured. Thing-like it hangs frozen in the air on a cold morning, carves a path on a wax cylinder, wakes waves on water, displays green peaks and valleys on digital monitors, and tickles the stereocilia of another body. Spiralling toward an inner ear, the spoken word becomes part body again – mingling air, hair, fluid, and flesh. Outside the body, out in the world, the spoken word is a physical thing – a sound wave bumping into other things for which the word may have ramifications, but no specific meaning (2017, 100).

Příklad propojení vědeckého a uměleckého diskurzu, zároveň fúze virtuální technologie a rozšířené reality s živými literárními akcemi, o jejímž potenciálu uvažuje Michael Joyce, představuje *Transcription of noise* (Transkripce šumu) – experimentální projekt umělců s rozdílnou citlivostí zraku a sluchu představený na 6. Moskevském bienále současného umění. Je charakterizován autory jako redefinice vnímání skutečnosti v perspektivě různých jazyků.

Jazyk je chápán jako možnost komunikace – dorozumívání, ale zároveň jako její překážka. Umělci hledají způsob transkripce neverbálního a verbálního, provádějí experimenty zaměřené na přenos informace a emocí různými způsoby, prostřednictvím různých médií, vyhýbají se obvyklým jazykovým omezením. Součástí projektu byl výstavní program (taktilní, vizuální a zvukové objekty, instalace, fotografie a video), performativní a vzdělávací program.

Mezi artefakty prezentovanými v rámci projektu je dílo známé ruské performerky Lizy Morozové, objekt ze série *Repejnikovaja poezija* (Lopuchová poezie). Objekt je doslovným překladem několika básní představitelů ruské historické avantgardy – Alexeje Kručonycha, Daniila Charmse, dále německého umělce Kurta Schwitterse

a představitele moskevského konceptualismu Andreje Monastyrského. Překlad zbavuje text původního smyslu a dává mu formu abstraktního umění, autorka prostřednictvím změny kódu (poetický text převedený do objektu vytvořeného z rostlinného materiálu) prozkoumává prostor mezi verbálním a vizuálním. Abstraktní formy a přírodní materiál se mají asociovat s tradicí arte povera, s uměním Josepha Beuyse a také s Braillovým písmem. Autorka sama svůj objekt komentuje jako výsledek zájmu o jazyk, text, znak a o estetiku konceptualismu. Odtud pak vyplývá její úsilí o přesný, doslovný překlad verbálních významů do vizuálních obrazů, jehož výsledkem mají být „jisté vizualizované metafory pojmů". V sérii lopuchové poezie to je doslovné vyjádření „ulpívajícího, chytlavého" umění (Morozova 2015).

Interaktivní objekt od Anny Tolkačovy *The speech reflection* (Odraz řeči) chce reflektovat řeč jako akt sebeprezentace. Řeč autorka pojímá velmi podobně jako J. R. Carpenter – řeč je vlna, která neustále mizí a znovu se objevuje, řeč není totožná s textem promluvy, řeč směrovaná do vnějšího světa se vrací, díky ozvěně ji lze transformovat do taktilních vjemů.

Transkripci šumu je blízký také projekt *Choču skazať!* (Chci říci!*)*, interaktivní performance, která vznikla jako společný projekt slyšících a neslyšících umělců. Tématem performance byla opět možnost komunikace, překlad různých jazykových systémů, překonávání komunikačních bariér a dorozumění navzdory komunikačnímu šumu, kdy gesta účastníků performance byla převáděna do ruského jazyka a zároveň do jazyka znakového.

Je velmi zajímavé konfrontovat tyto projekty, které transformují slova z básnického textu do abstraktního obrazu, obracejí pozornost na živel (vítr), energii přítomnou ve slově vyřčeném, vnímaném jako taktilní objekt, s úvahami o slově a jeho proměnách, a také o hranicích vyjádření a porozumění, které formulovala česká básnířka Bohumila Grögerová:

> Rozpadá se mi jazyk na jednotlivé výrazy, které někdy cítím až plasticky. Jazykem nemyslím jen češtinu, ale i němčinu, latinu, občas se mi objeví i francouzské slovo, ale i to jen zřídka. Ta slova mají za sebou jakousi historii, která v nich je nádherně přítomná. […] Ta slova se mi oddělují, každé je jako perla nebo jako velmi živý krásný výtvarný obraz. Bohužel je nemohu dávat k sobě a vytvářet z nich poezii. Ale je to nádherné! Nevím, jak bude tento proces pokračovat. Třeba to všechno zapomenu a zůstane jen prázdnota. […] A je to tak nádherné! Dokonce se ta slova pohybují! Usínám do výtvarných forem, které ale zároveň mluví a mají nejrůznější linie a barvy. […] Možná mi dnes zůstalo jen holé slovo, oproštěné od nutnosti nést konkrétní význam (Toman Tylová 2016, 56 – 57).

Anna Tolkačova a Jelena Demi-dova se v roce 2015 účastnily vědecko-uměleckého projektu *Uskoritel Novoj Moskvy* (Urychlovač nové Moskvy), který se realizoval v Trojickém komplexu Fyzikálního institutu Ruské akademie věd. Autorky společně vytvořily interaktivní objekt nazvaný *Glavnyj vopros, odin i tri teksta* (Hlavní otázka, jeden a tři texty). Instalace vychází z knihy pocházející z 19. století, která obsahuje rozpravy o povaze nebeských těles a dalších fyzikálních jevů. Autorky usilují o konfrontaci tištěné knihy s moderní technologií, o zkoumání mezery mezi starým a novým médiem (Demi-dova 2015), ale také aktualizují možnosti jazyka, šumu, porozumění. Součástí instalace jsou tři texty – reálná kniha, její obraz sní-

maný webkamerou a dále elektronický text, kdy počítač čte tištěné stránky a převádí je do elektronického textu, ovšem rozdíly v grafickém systému současném a abecedě používané v 19. století brání dokonalému převedení textu do elektronické podoby. „Umělkyně vytvořily básnický stroj, který čte stránky knihy, skenuje a přepisuje text na obrazovku, pokouší se rozeznat – dát do souvislosti mizející realitu s mediatizovanou současností prostřednictvím paměti, přesněji jejího materiálního svědectví" (Demi-dova 2015). Zároveň tato instalace tvoří zajímavou analogii k dílu *The Gathering cloud* od J. R. Carpenter, podobně jako ona tematizují ruské autorky přechod mezi tištěným a elektronickým textem, kontrastují knihu jako hmotný objekt s elektronickým textem a jeho procesualitou. Instalace také implicitně obsahuje úvahy o jazyce a jeho proměnách, odborný text 19. století je v současném kontextu vnímán spíše jako estetický objekt, navíc rozdíly v grafickém systému, které znemožňují jeho dokonalé čtení počítačem, vyvolávají otázky o možnostech komunikace, možnostech překladu, dorozumění, o estetice šumu – komunikačního selhání.

ZÁVĚR

Je zřejmé, že díla bytující na přechodu mezi různými médii, mezi jazykovými systémy a zároveň často tento přechod reflektující, většinou vyžadují, aby k nim recipient přistupoval připraven, nejsou, jak píše o dílech elektronické literatury Janez Strehovec, *self-evident* (2017), tedy srozumitelná sama ze sebe. Proto také obvykle festivaly, výstavy, instalace, performance bývají doprovázeny i semináři, přednáškami, případně vznikají celé cykly zahrnující jak teoretickou složku, tak prezentaci uměleckých děl. Jako příklad může posloužit ruský časopis *[Translit]* a jeho cyklus *Soprotivlenije poezii* (Vzdorování poezie/poezii), básnicko-diskurzivní projekt, jehož se účastní básníci a teoretici, kteří divákům předkládají dvojí pojetí jednoho syžetu – obrazné a teoretické. Toto je i jeden z důvodů, proč tento typ tvorby zůstává omezen na menší okruh příznivců, zpravidla z akademické oblasti, zároveň ale některé jeho formy (výstavy, performance, instalace ve veřejném prostoru) mají i potenciál k oslovení širšího publika, mohou vstoupit do širší společenské diskuse, samozřejmě zejména v případě, že pojednávají kontroverzní téma, které ve společenském diskurzu rezonuje.

Tvorba, vznikající na pomezí žánrů, literárních a uměleckých druhů, díla překračující hranice mezi médii, mezi prostorem virtuálním a veřejným, díla reflektující prolínaní jazyků a diskurzů tedy vykazují také velký potenciál interpretační. Je patrné, že jejich reflexe musí odrážet výše diskutované přístupy – transmediální, transnacionální, že je nezbytné usilovat o jejich uchopení v co nejširším kontextu.

LITERATURA

Anetta, Krištof. 2016. Nejasná správa o stave elektronickej literatúry – v kontexte konferencie ELO 2016. *World Literature Studies* 8, 3: 125 – 130.

Arseňjev, Pavel. 2015. *Kategoričeskij imperativ*. Dostupné na: https://www.facebook.com/events/481589171997107/ [cit. 4. 6. 2015]

Carpenter, J. R. 2013. *lapsus linguae*. Dostupné na: http://luckysoap.com/lapsuslinguae/category/notes-on-the-voyage-of-owl-and-girl/ [cit. 4. 2. 2015]

Carpenter, J. R. 2017. In the event of a variable text. *Convergence: The International Journal of Research into New Media* 23, I: 98 – 114

Fedorova, Natalia. 2014. The Ode to Translation or the Outcry Over the Untranslatable. *Electronic Book Review.* Dostupné na: http://electronicbookreview.com/thread/electropoetics/pedagogic [cit. 1. 5. 2015]

Glaser, Stephanie A., ed. 2009. Dynamics of Intermedial Inquiry. In *Media inter Media. Essays in Honor of Claus Clüver*. Amsterdam – New York: Rodopi.

Hayles, Katherine. 2006. The Time of Digital Poetry: From Object to Event. In *New Media Poetics: Contexts, Technotexts, and Theories,* eds. Adalaide Morris – Thomas Swiss, 181 – 209. Cambridge: The M.I.T. Press.

Hayles, Katherine. 2012. *Electronic Literature and Future Books. Lecture*. Conference Unbound. Speculations on the future of the book. MIT, May 3 – 4. Dostupné na: https://www.youtube.com/watch?v=cvjzcF0Iigw [cit. 18. 4. 2016]

Kapičiak, Jakub. 2017. Pavel Arseňjev: Zbaviť sa dotieravej túžby vyjsť do metapriestoru. *Kloaka. Magazín experimentálnej a nekonvenčnej tvorby* 7, 1: 41 – 48.

Marecki, Piotr. 2014. Literatura eksperymentalna. Wstęp. *Ha!art* 46: 1 – 2.

Miller, J. Hillis. 2016. *Literature Matters*. London: Open Humanities Press.

Montfort, Nick. 2015. E-lit je propojená s různými literárními tradicemi. O elektronické literatuře s Nickem Montfortem. *Česká literatura* 60, 6: 951 – 960.

Morozova, Liza. 2015. *Intervyu s samoj soboj pro repejnikovuyu poziyu*. Dostupné na: http://transcription.media-poetry.ru/2015/09/24/liza-morozova-intervyu-s-samoj-soboj-pro-repejnikovuyu-poeziyu/ [cit. 17. 6. 2017]

Parikka Jussi. 2017. *On Media Meteorology*. Dostupné na: https://jussiparikka.net/2017/05/31/on-media-meteorology/ [cit. 14. 6. 2017]

Perloff, Marjorie. 2002. *21st-Century Modernism. The "New" Poetics.* London: Blackwell Publishers.

Perloff, Marjorie. 2006. Screening the Page/Paging the Screen: Digital Poetics and the Differential Text. In *New Media Poetics: Contexts, Technotexts, and Theories*, 143 – 164. Cambridge – London: The M.I.T. Press.

Perloff, Marjorie. 2010. *Unoriginal genius: poetry by other means in the new century.* Chicago – London: The University of Chicago Press.

Raley, Rita. 2012. *Electronic Literature and Future Books.* Conference Unbound. Speculations on the future of the book. MIT, May 3 – 4. Dostupné na: https://www.youtube.com/watch?v=cvjzcF0Iigw [cit. 18. 4. 2016]

Skidan, Alexandr. 2013. Kto govorit? Poetičeskij subjekt i politika soobščestva. Ot redaktora. *NLO* 124. Dostupné na: http://magazines.russ.ru/nlo/2013/124/16s.html [cit. 30. 9. 2016]

Sonicology: Golos v prostranstve. Dostupné na: https://www.facebook.com/events/1103860619691601/ [cit. 18. 5. 2017]

Strehovec, Janez. 2017. Vanishing letters in text-based digital installations. *First Monday* 22, 2. Dostupné na: http://firstmonday.org/ojs/index.php/fm/article/view/6811/5892 [cit. 15. 6. 2017]

Suwara, Bogumiła. 2014. E-INTERVIEW. *ENTER* V, 18: 90 – 95.

Toman Tylová, Barbora. 2015. *Za slovem. Rozhovor s Bohumilou Grögerovou*. Praha: Akropolis.

Świergotliwe ekraniki, czyli o e-literaturze dziś i jutro. Z Michaelem Joycem rozmawiają Mariusz Pisarski i Mikołaj Spodaryk. 2015. *Ha!art* 51: 78 – 80.

Tomašovičová, Jana. 2016. Pohyb poza hranice: Intermediálne a transmediálne vzťahy. *World Literature Studies* 8, 3: 29 – 39.

Yoo, Jinil – Zoltán Szűts. 2016. Reading from and writing on screens: A theory of two literatures. *World Literature Studies* 8, 3: 40 – 56.

PRAMENY

Carpenter, J. R. 2010. *GENERATION[S]*. Wien: Traumawien.
Carpenter, J. R. *The Gathering Cloud*. Dostupné na: http://luckysoap.com/thegatheringcloud/ [cit. 14. 4. 2017]
Demi-dova, Jelena. 2015. *Glavnyj vopros*. Dostupné na: http://demi-dova.com/ [cit. 28. 3. 2017]
Choču skazať. Dostupné na: http://media-poetry.ru/?page_id=92 [cit. 14. 4. 2017]
Mediapoezia. Media-poetry. Dostupné na: http://media-poetry.ru/?page_id=265 [cit. 30. 12. 2016]
Transcription of noise. Dostupné na: http://transcription.media-poetry.ru/wp-content/uploads/2016/01/Transcription_of_noise_eng.pdf [cit. 20. 3. 2017]

Word as object, movement, energy: Artistic utterance in the transmedia context

Electronic literature. Transmedia. Transnationality. J. R. Carpenter. Russian media poetry.

The article discusses possible interpretational approaches towards literary texts that cross the borders of the printed page and enter either public or virtual space in the forms of gallery installations, public performances and various genres of electronic literature. It argues that a very ambitious and highly interesting experiment is being pursued in the dynamic area of *in-between* – a transmedia dimension which generates artefacts that tackle recipients' visual, aural as well as haptic experience. The author discusses several methodological approaches which can be used to study this kind of artistic utterance and attempts to present and interpret several works that represent transmedia artefacts.

Mgr. Jana Kostincová, Ph.D.
Katedra ruského jazyka a literatury
Pedagogická fakulta
Univerzita Hradec Králové
Rokitanského 62
500 03 Hradec Králové
Česká republika
jana.kostincova@uhk.cz

Česká počítačově generovaná literatura a otázka autorství literárního textu *

KAREL PIORECKÝ

Začátek snah o počítačové generování[1] básnických textů můžeme datovat rokem 1959, kdy programátor Theo Lutz publikoval první tzv. stochastické texty. Lutz tehdy studoval u filosofa a teoretika experimentální poezie Maxe Benseho na Katedře filosofie a metodologie vědy Vysokého učení technického ve Stuttgartu. Byl to právě Bense, který Theo Lutze přivedl na myšlenku strojové produkce básní za použití generátoru náhodných čísel. Lutz ke generování textů použil počítač ZUSE Z 22 umístěný ve výpočetním středisku stuttgartské techniky. Jako výchozí jazykový materiál mu posloužila slova převzatá z románu *Zámek* France Kafky: šestnáct substantiv a šestnáct adjektiv. Vzniklo padesát párů elementárních vět, z nichž Lutz vybral třicet pět párů, které otiskl v závěru svého článku *Stochastische Texte* v časopise *Augenblick*. Podstatné při tom je, že v případě zmíněného článku nešlo o literární esej, ale o odborný text, jehož záměrem bylo především demonstrovat fungování generátoru náhodných čísel a ukázat, že počítače mohou sloužit nejen k práci s čísly, ale i se slovy či texty a dají se využít tedy i při jazykovědných analýzách.

Šlo tedy o text vytvářený a publikovaný bez umělecké intence. Záhy se však tentýž text stal součástí neoavantgardních snah na poli experimentální poezie a zůstává inspirací i pro současnou digitální poezii.[2] Svědčí o tom i česká antologie *Vrh kostek*, kterou v roce 1968 připravili Josef Hiršal a Bohumila Grögerová. Český překlad Lutzem vygenerovaného textu (ovšem bez Lutzova jména) do ní zařadili v oddílu *Stochastické texty* jako příklad stochastického textu strojového, vedle stochastického textu nestrojového, při jehož vzniku byla náhoda navozována ryze početně použitím každého sedmého slova ze sudé strany knihy Jamese Joyce *Portrét umělce v jinošských letech.*

PRVNÍ ČESKÉ POKUSY O POČÍTAČOVÉ GENEROVÁNÍ BÁSNÍ

Po tomto průkopnickém Lutzově činu následovala během 60. let řada dalších pokusů o počítačové generování básní.[3] A byl mezi nimi i první český pokus. Podnikli ho v letech 1966 – 1967 literární teoretik a versolog Jiří Levý a jazykovědec

* Tato studie vznikla jako výstup projektu *Česká literární bibliografie – Český literární internet: data, analýzy, výzkum*, podpořeného EU v rámci operačního programu Výzkum, vývoj, vzdělávání; r. č. CZ.02.1.01/0.0/0.0/16_013/0001743./.

Karel Pala. Využili při tom počítač SAAB D 21, který jim byl k dispozici v Laboratoři počítacích strojů VUT v Brně. Projekt *Generování veršů jako problém prozodický* ovšem předčasně ukončila Levého smrt. Přesto však stačily první výsledky tohoto projektu vyjít tiskem, konkrétně ve sborníku *Teorie verše II. Sborník druhé brněnské versologické konference* (18. – 20. října 1966). Podobně jako u Lutze byly i u Levého a Paly motivace k počítačovému generování veršů ryze vědecké (viz jejich explicitní deklarace v příspěvku *Generování veršů jako problém prozodický*, který vyšel ve zmíněném sborníku). Českým, resp. brněnským badatelům šlo především o prohloubení strukturální teorie textu a její postavení na verifikovatelný základ – který měly představovat právě básně generované počítačem. Cestu verifikovatelnosti funkčního strukturalismu viděli v generativní gramatice. Strojový překlad či generování umělé poezie při tom vnímali pouze jako vedlejší produkt této metodologické inovace. Jejich cílem bylo vytvořit pravidla, která na principu generativní gramatiky umožní počítačově generovat české verše různých metrických forem. K tomuto cíli ovšem nedospěli. Podařilo se jim ale vytvořit program, jenž uměl generovat české věty, které v jejich pohledu bylo možné prezentovat buď jako prozaický text, nebo jako volné verše. S tímto stavem se ovšem nehodlali smířit, Levý intenzivně pracoval na pravidlech, podle kterých by bylo možné počítačově generovat desetistopý český jamb s rýmy různého druhu. Jako lexikální materiál byla použita excerpta z několika děl Jaroslava Seiferta. Vygenerované verše v žádném případě nevnímali Levý a Pala jako umělecký výkon, ale chtěli je analyzovat a se skutečnými poetickými útvary srovnávat. Zároveň však ve svém článku konstatovali: „Získané věty nejsou vždy z hlediska normální komunikace smysluplné, což může být z estetického hlediska naopak žádoucí“ (1968, 76).

Podobně jako u Lutze jsou k závěru článku připojeny ukázky vygenerovaných textů. Jedná se o dva relativně rozsáhlejší veršové útvary: první z nich byl sestaven náhodným výběrem ze sto šestnácti vygenerovaných vět; druhý vznikl rovněž výběrem (tentokrát z dvě stě dvacet vět), ovšem už s jistým tematickým záměrem, takže u této ukázky autoři připouští, že „má do jisté míry charakter skutečného básnického útvaru“ (77). Poněkud sporné je tvrzení v poslední větě zmíněného článku, že věty generované počítačem byly otištěny bez jakýchkoli úprav – přitom prošly úpravami na rovině diakritiky, interpunkce a postavení příklonek (jak sami autoři přiznávají). Tím nejvýraznějším lidským zásahem do vygenerovaného textu je ovšem sám výběr, který v druhém případě dokonce vygenerovaným větám přiřazuje význam milostné básně.

STROJOVÁ PARAPOEZIE

Počítač SAAB D21 na brněnské technice ovšem nažhavil své obvody v zájmu poezie nejméně ještě jednou. Svědčí o tom článek *Některé principy strojové poetiky*, který v září 1967 publikovali v *Hostu do domu* Karel Pala a Oleg Sus. Jak jeho název naznačuje, jde v něm především o stručné představení možností počítačově generovat verše – tedy v hutnější a srozumitelnější formě o totéž, čemu byl věnován Levého a Palův příspěvek na druhé brněnské versologické konferenci v roce 1966. Není to však jediná intence. Kontext literárního časopisu – a jistě i autorský podíl literárního kritika Olega Suse – vedl pisatele tohoto článku také k polemickému vymezování

pozice strojové poezie a poezie experimentální či konkrétní, která v dané době na stránkách literárních periodik vzbuzovala zájem, nadšení i averzi. Sus a Pala důsledně trvali na tom, že počítač nevytváří texty poetické, ale pouze parapoetické (strojová parapoezie), tedy takové, které jsou s přirozenou/nestrojovou poezií srovnatelné,[4] ale jejich struktura nenese stopy autorské osobnosti a záměrnosti, což je pro skutečnou poezii údajně nezbytné:

> Strojově vytvořené (generované) věty získané při našem pokusu si ovšem v pravém smyslu slova nezasluhují názvu poezie. […] Termín „strojová parapoezie" tak zatím aspoň výpomocně označuje místo, situování experimentálně získaných jazykových výrazů […], při jejichž vytváření nehrálo roli „vysílače" znaků tzv. tvůrčí individuum se svou záměrností, nýbrž právě stroj – samočinný počítač – jemuž nelze přičíst estetickou intencionálnost nebo dokonce estetický vkus (1967, 44).

V závěru článku autoři zdůrazňují, že parapoetické texty je potřeba vnímat jako „produkt vážného usilování vědecko-experimentálního hlavně v oblasti moderní matematické lingvistiky" (45). Zásadně odmítají – jak již bylo řečeno – spojování s proudem konkrétní poezie, ve které vidí falešný avantgardismus a viní ji z toho, že „vymýšlí bez jakéhokoli hlubšího poučení a bez jakékoli spolupráce na poli ‚šedivé' teorie nejrůznější rozmetávání jazyka, jeho destrukturace" (45). Tento polemický zápal graduje až do podoby ironizujícího výpadu proti propagátorům neoavantgardních tendencí: „Tyto snahy a záměry přenecháváme některým ješitným a epigonským individuím, která se chtějí ověšovat predikáty nebývalé, úplně ‚nové', vůbec ne ‚staré' poezie, nechť ji již označují jakkoli – jedni třebas za experimentální, jiní zase, bůh ví z jakého důvodu, za konkrétní" (45).

Otázkou tedy je, proč vůbec literární časopis *Host do domu* otiskl tyto počítačem generované verše, když je autoři článku odmítají označit za texty literární, resp. básnické. Hlavním důvodem byl zřejmě záměr vstoupit do polemiky s programem konkrétní poezie a zpochybnit ho – tak říkajíc – jeho vlastními zbraněmi. Těžko říci, koho konkrétně mínili oněmi ješitnými a epigonskými individui. Josefa Hiršala a Bohumilu Grögerovou zřejmě ne, neboť jejich aktivita i na poli teorie (např. sestavení antologie *Slovo, písmo, akce, hlas* či překlad Bensovy *Teorie textů*) byla výrazná podobně jako jejich spolupráce s Jiřím Levým.

Samotný konec článku tvoří opět konkrétní ukázky vygenerovaných textů. Na pozici autora jsou v nadpisu uvedeni SAAB D 21 a Oleg Sus. Přičemž je otevřeně deklarováno, že právě Sus textům dodával významovou intenci tím, že selekci z celkového souboru vygenerovaných vět prováděl tematicky. Přesto však si prý jeho role „označení autor-tvůrce vůbec nezasluhuje!" (45) Součinnost lidského a technologického aktéra při vzniku těchto textů je dobře patrná na Susově tematickém výběru počítačově vygenerovaných vět, z nichž sestavil báseň, jíž přiřadil název *O novomanželích*:

> **O novomanželích**
> Novomanželé rozhoupávají dům
> Počali zítra nejbližší novomanželé
> Nejí
> Způsobí

Stejní novomanželé dříve rozhoupávají, Vábí
Pláčí epileptičtí novomanželé
(46)

GENERATIVNÍ NEODADAISMUS

Oleg Sus se vrátil k tématu počítačově generovaných textů však ještě jednou a tentokrát už sám, resp. bez uvedení spoluautora. V politicky vyostřené atmosféře roku 1968 publikoval v červnovém čísle *Hosta do domu* text, který byl generován na základě slov převzatých z projevu Jiřího Hendrycha, člena ÚV KSČ a odpůrce reformních snah ve společnosti a kultuře. Záměr neodadaisticky se vysmát frázím komunistického pohlavára je zřejmý a nijak zvlášť skrývaný. Zároveň však Sus vyzdvihuje roli počítače, který je

> neúprosný, přísně neutrální: bez pardonu, ideologických ohledů a zcela objektivně sestavuje nejrůznější kombinace z daného lexikálního materiálu, které by jinak ‚in natura' nepřišly na mysl. Ale právě v tom se samočinný počítač může nevolky stát prostředkem pro absurdně parodické zrcadlení jednoho typu jazykového myšlení, jedné degenerace politického ideologa skončivšího ve frázi (1968, 50).

Skutečnost, že minimálně výběr z generovaných vět a jejich kompozice pro vydání tiskem je jeho vlastním dílem, nechává bez komentáře. K zesměšnění Hendrychových slov se hlásí, ale zároveň jejich parodii prezentuje jako objektivní fakt vzešlý ze stroje stojícího zcela stranou jakýchkoli ideologických pozic. Sám Sus tímto činem vyvrací svá slova z předchozího článku, kde bylo jasně deklarováno, že strojový text nelze zaměňovat s textem uměleckým. Tato hendrychovská parodie zcela zřetelně rozvíjí tradici literární subverzivity postavené na principu náhody a absurdity, jak s nimi pracovali už dadaisté. Viz ukázka prvních pěti vět této kompozice:

1. Infikovaný Marx z žalu stojí tady.
2. Nositel dosahuje zločinnosti demokratické.
3. S rizikem krvácí tichý omezený světový humanismus.
4. Pro nás letí tam občan.
5. Tichý Marx pokrokově mlčí pro peníze.

(51)

DE-GENEROVÁNÍ TEXTŮ JAKO FORMA METALITERÁRNÍ REFLEXE

Po roce 1968 se ze známých důvodů zásadně zhoršily podmínky pro tvorbu a prezentaci experimentální literatury – a s tím i literatury počítačově generované. Další příklady těchto tvůrčích postupů nalézáme proto až v období po roce 1989, resp. po roce 2000.

Zmíním se zde zejména o knize Jiřího Drašnara *Noc na pláži* (2001). Pomocí experimentálních, konceptuálních a softwarové nástroje využívajících postupů Drašnar ve své knize opakovaně klade otázku po konstruovanosti literárního stylu a demystifikuje (pseudo)romantickou představu literární tvorby jako protnutí okamžité inspirace a schopností tvůrčího génia.

Softwarové nástroje využil Drašnar v druhé části své knihy, kterou nazval *Výjevy ze*

života idejí aneb Množte se, mutujte a kopírujte se a opatřil podtitulem *Texty upravené počítačem*. Za svůj cíl zde autor označil zkoušku různých způsobů tvorby a modifikace textu pomocí počítače s intencí upozornit na snadnost geneze a kopírování textů s nevyhnutelným vedlejším účinkem produkce nesmyslů a textového odpadu vymykajícího se autocenzuře. Pro tyto své záměry zde Drašnar použil program Raye Kurzweila *Cybernetic Poet*.[5] Kurzweil první verzi tohoto programu napsal v polovině 80. let – tehdy jeho program uměl především generovat básně ve stylu autorů, jejichž texty předtím analyzoval. Drašnar měl k dispozici pravděpodobně druhou verzi tohoto programu, kterou Kruzweil napsal (spolu s několika spolupracovníky) v polovině 90. let. Tato verze už obsahovala funkci Poet Assistant, která básníkům měla usnadnit hledání vhodných slov, frází, aliterací, rýmů apod. Tento Kurzweilův software byl primárně určen pro práci s anglicko-jazyčnými texty. Drašnar pravděpodobně pomocí tohoto softwaru generoval texty v angličtině, které posléze překládal do češtiny. Použil evidentně i jiné softwarové nástroje, jejichž názvy ovšem neuvádí: „Jinak jsem se omezil na softwary většinou postavené na jednoduchých metodách statistické analýzy, kombinatoriky a náhodného výběru slov, vět, frází, gramatických šablon atd." (2001, 46).

Tímto způsobem byly vytvořeny kompozičně jednoduché, ovšem co do imaginace velmi neotřelé a působivé texty, jako např. báseň *Co si o mně myslí můj počítač*, která vznikla automaticky generovanými odpověďmi na otázku „Kdo jsem?", kdy počítač doplňoval prázdné pozice v syntaktické struktuře „Jsi… jako…":

Jsi zrnitý jako planeta Nula
Jsi tichý jak díra
Jsi nešťastný jako boršč
Jsi přetížený jak dům mé babičky
Jsi smutný jako člověk
(47)

Výsledné texty jsou sice prezentovány jako znění vzešlé z činnosti počítačového programu, je ovšem evidentní, že menší či větší měrou bylo toto počítačové znění upravováno autorem – v rámci předpokládaného překladu z angličtiny do češtiny nebo i zcela volně v dimenzích básnické improvizace, viz autorská poznámka: „U předešlých pěti básní počítač doplnil slova do určitých formálních šablon. Vzniklý text byl potom ručně upraven nebo použit jako podklad pro improvizaci" (51).

Další z řady tvůrčích strategií, které Drašnar v této části své knihy užívá, je apropriace literárních textů a jejich deformování pomocí softwaru, např. v textu *Sweet Oasis* je touto metodou karikována poetika hollywoodských sci-fi filmů, a to změnou syntaktických vazeb, metaforiky, přívlastků apod. Podobným způsobem v textu *Dáma a harlekýn* karikuje styl milostných románů a nakonec podrobuje karikatuře stejného druhu své vlastní texty z románu *Desperados informačního věku*.

Text *Návrat do chaosu* vznikl rovněž na základě Drašnarova staršího textu – tentokrát převzatého z prózy *O revolucích, tajných společnostech a genetickém kódu*. Tento text nejprve analyzoval programem *Travesty*, který měl údajně k dispozici v úpravě pro češtinu (srov. 60). Tento program, fungující na principu šifrovacího zařízení (*scrambler*), zveřejnili literární kritik Hugh Kenner a programátor Joseph O'Rou-

rke v listopadu 1984.[6] Program umožňuje vkládat texty, které jsou posléze hláskově deformovány a významově parodovány. Uživatel programu zadá např. šestimístnou hláskovou sekvenci, kterou program následně v textu vyhledá a ve výsledném znění ji nahradí jinou, náhodně vybranou hláskovou sekvencí. Drašnar tímto způsobem postupně ve třech krocích deformoval tentýž úryvek ze své prózy a sledoval jeho rozpadání a postupnou ztrátu původní autorské dikce. Poukázal tak na její labilní povahu i na chaotickou povahu jazykové matérie, z níž jsou literární texty konstruovány.

Další z principů typických pro digitální kulturu – remix – použil Jiří Drašnar v kapitole, kterou nadepsal *Montáže z cizích textů* (*Různé způsoby ‚křížení' stylů a idejí*). Mixuje zde dohromady vždy dvojici krátkých textů příbuzných typologicky, ale naopak vzdálených kulturně či ideologicky. Z úryvku z knihy *Tao-te-ťing* kombinovaného s prvním odstavcem Janova evangelia vzniká text nazvaný *Tao-Evan-Ge*: „Na počátku bylo Tao a to Tao bylo u Boha, a to Tao bylo Bůh" (71). Na základě statistické analýzy pětimístných kombinací hlásek, které se vyskytují shodně v textech Karla Marxe a Václava Klause, vznikla hybridní textová struktura nazvaná *Marxismus – klausismus*. Na obdobném principu směšuje autorské styly známých spisovatelských osobností (Bohumila Hrabala a Josefa Škvoreckého, Karla Jaromíra Erbena a Jiřího Koláře), pomocí programu *Cybernetic Poet* mísí své vlastní verše s básní Oscara Wildea a nakonec programu *Travesty* dává za úkol zmixovat svůj vlastní kód s verši čínské básnířky Li Čching-čao. Ukazuje tak velmi názorně na nestabilitu digitálního textu a problematizaci pojmu autorství při psaní pomocí digitálních technologií.

LITERÁRNÍ *GLITCH ART*

Stejně jako v případě Drašnarovy knihy *Noc na pláži* i v případě experimentální prozaické kompozice Romana Haisela (vl. jm. Ondřeje Pomahače) *Impromptu* (2012) hraje klíčovou roli metaliterární reflexe konstruovanosti literárního tvaru, resp. jeho dekonstrukce. V tomto případě ovšem cestou inscenovaného selhávání koherence textu velmi blízkého principům tzv. *glitch artu*.

Lori Emerson charakterizuje *glitch art* (resp. *glitch* estetiku, estetiku chyby) jako uměleckou strategii, pro kterou je klíčový moment inscenování či estetizování dysfunkčnosti počítačového systému. Vnímatel díla založeného na *glitch* estetice je situován do role pozorovatele, kterému je k dispozici jak výsledek tvůrčího autorova záměru, tak vhled do jindy skrytých operací počítače, které jsou jakoby omylem odhaleny vlivem softwarové či hardwarové chyby. Výsledkem jsou potom deformace digitálních obrazů, kakofonické deformace hudby či znakové a kompoziční deformace literárních textů. Emerson rozlišuje mezi záměrně vyvolanou, inscenovanou chybou (*provoked glitch*) a estetizací chyby nezáměrné (*unprovoked glitch*), která jakoby náhodně a nečekaně proniká do jinak bezchybně a nepozorovaně fungujícího softwarového prostředí (2014, 236).

Próza Romana Haisela *Impromptu* je jednoznačně příkladem prvního typu, tedy záměrného, na základě předem promyšleného konceptu realizovaného užití chyby v literární kompozici. Ostatně imitovat nezáměrné, náhodné vniknutí dysfunkce do

knižně publikovaného textu by bylo těžko možné. V Haiselově knize se poměrně pravidelně střídají sekvence sestávající z asémantických shluků písmen, číslic a grafických značek se sekvencemi po jazykové i sémantické stránce koherentními. Asémantické pasáže vznikly otevřením zvukového souboru ve formátu MP3 v textovém editoru (to se ovšem čtenář z knihy nedozvídá).[7]

Haisel nutí počítač, aby přiznal znakové struktury skrývající se pod povrchem softwaru a podobně nutí čtenáře své knihy, aby si uvědomili, že texty vznikající a šířené pomocí digitálních technologií jsou mnohavrstevné a to, co v nich čteme, je pouze povrchová vrstva beroucí na sebe podobu výpovědí v přirozeném jazyce. Stačí drobná manipulace či náhodná chyba a spoluúčast počítače na materialitě digitálního textu se stane zjevnou.[8] Čtenář je opakovaně stavěn do role nikoli lidského, ale technologického příjemce textu, který je zapsán kódem srozumitelným snad právě jen stroji.

Autor neskrývá záměrnost této sémanticko-asémantické kompozice. Ostatně tématem jeho knihy je sama konstruovanost literárního vyprávění – metaliterární reflexi podrobuje řadu jeho aspektů (konstrukce vyprávějícího subjektu, identity postav, role románového incipitu, motivace vyprávění[9] apod.). Autor věnuje maximální úsilí tomu, aby literární text prezentoval jako nesamozřejmý a do značné míry náhodný výsledek voleb z paradigmatických možností literárního žánru a také jako hříčku technologie, která je k zapsání textu použita. Princip záměrné destrukce textové koherence tematizuje metaforickým způsobem i v těchto větách: „Byl jednou jeden příběh, ale vlci ho roztrhali. Ten příběh měl věty, ale vlci je roztrhali" (2012, 54).

Podstatným rozdílem Haiselova *Impromptu*, který ho odlišuje od všech dříve zmíněných projektů, je skutečnost, že v tomto případě autor nepotřeboval k počítačovému generování literárního textu specializovaný software natož hardware. Rozhodující byl počáteční koncept, k jeho realizaci potom stačilo několik jednoduchých úkonů nepřesahujících běžné dovednosti uživatele osobních počítačů. Generativní literatura se v kontextu postdigitální kultury přesouvá, resp. rozšiřuje z úzké sféry vědecko-uměleckých experimentů, do sféry ryze umělecké nevyžadující žádnou speciální technickou kompetenci.

POPKULTURNÍ EXTENZE GENERATIVNÍ LITERATURY

To je ostatně i případ fenoménu nazývaného *google poezie*. Ten dosáhl nadnárodního dosahu a ohlasu díky anglojazyčnému projektu *Google Poetics*, který v roce 2012 spustil Sampsa Nuotio. *Google Poetics* je založen na práci s vyhledávačem, resp. s tzv. našeptávačem googlovského vyhledávání. Libovolný uživatel tohoto internetového vyhledávače zadá do vyhledávání sekvenci slov a následně mu vyhledávač nabídne několik možných odpovědí. Tuto grafickou kompozici poté uživatel zachytí jako *screenshot* a odešle mailem administrátorovi webu (http://www.googlepoetics.com), který poté rozhodne o zveřejnění tohoto automaticky vygenerovaného textu a zařadí ho do kontextu, v němž je nabídnut čtenářům jako text básnický. Každodenní a většinou nereflektovaná zkušenost s automaticky generovanými texty je zde nahlédnuta optikou čtenáře básní.

Jde o kolaborativní projekt, na kterém může participovat kdokoli, kdo tímto způ-

sobem vytvoří anglojazyčný text. V návaznosti na tento uživatelsky úspěšný projekt vznikla v roce 2013 i jeho česká mutace, která je ovšem primárně založena na facebookové stránce,[10] jejíž (stejným způsobem vytvořený) obsah přidávají libovolní uživatelé. Výbor z těchto textů vydal administrátor této stránky Tomáš Miklica i v podobě e-knihy pod názvem *Google poezie: Básně z vyhledávače* (2015).

Google poezie posunula tuto původně experimentální a z hlediska publika úzkoprofilovou koncepci generativní literatury do oblasti mainstreamu a lidové zábavy. Navíc se na ní velmi dobře ukazuje neoddělitelnost lidských a technologických aktérů v procesu geneze textu. Fungování googlovského vyhledávače, resp. našeptávače je individualizované a odráží preference uživatele daného počítače, které v minulosti projevil svými dotazy zadanými vyhledávači. Tedy (nejen) v případě *google poezie* nejsou role rozděleny tak jednoduše, jak se může na první pohled zdát – člověk nejen iniciuje generování textu zadáním dotazu do vyhledávacího pole, ale je přítomen i v navržených odpovědích na tento dotaz byť zprostředkovaně přes paměť a algoritmy vyhledávacího stroje.

AKTUÁLNÍ STAV: NEURONOVÉ SÍTĚ A UMĚLÁ INTELIGENCE

Bylo by ovšem zjednodušující vyprávět příběh české generativní literatury jako lineární cestu od exkluzivní vědy až po lidovou zábavu. Paralelně s těmito popkulturními fenomény se rozvíjí náročné technologie automatického generování textů. Jde zejména o využití pokroků ve výzkumu umělé inteligence a programování na principu neuronových sítí. Zjednodušeně řečeno, jde o to, že se někteří programátoři snaží napodobit fungování lidského mozku a k testování možností těchto nových softwarových konceptů využívají mimo jiné textové korpusy a možnost generovat z nich básnické texty. To je případ Jiřího Materny, programátora, matematického lingvisty a nyní vedoucího vývojového oddělení serveru Seznam.cz. Maternu přivedl zájem o průzkum umělé inteligence k myšlence naprogramovat automatického básníka. To by nebylo nic nového, nová je ovšem technologie, již k tomu použil. Všechny starší zde zmíněné pokusy byly postaveny na kombinatorickém principu: software disponuje dvěma typy vstupních dat, jednak syntaktickými strukturami, jednak lexikálními jednotkami, které jsou do těchto struktur dosazovány. Maternův program funguje jinak. K jeho základním segmentům patří virtuální paměťové buňky, které jsou schopny se naučit, resp. zapamatovat si, jak vypadá text básně. Nutností při tomto postupu je velký soubor básnických textů, který neslouží jako pouhý rezervoár slov (jako u kombinatorického softwaru), ale jako tréninkové prostředí, v němž se na základě vyhodnocování pravděpodobnosti automatický básník učí psát poezii (srov. Materna 2015). Zásadní rozdíl je v tom, že Maternův software pracuje na úrovni písmen, nikoli slov: neuronová síť je trénována tak, aby k písmenu na aktuální pozici (na základě vyhodnocení pravděpodobnosti) přiřadila písmeno na následující pozici. Díky tomuto postupu automaticky generované básně mohou např. obsahovat i neologismy. Síť si dokonce sama určuje i rozsah textu.

Z básní vygenerovaných pomocí neuronové sítě trénované na textech převzatých z amatérského literárního fóra Písmák.cz sestavil Jiří Materna básnickou sbírku *Poezie umělého světa* (2016, zdarma ke stažení na Kosmas.cz). Počítačově generované

texty jsou od svých předobrazů z webu Písmák.cz co do stylu a jazykové úrovně prakticky nerozlišitelné, viz např. báseň *Vesmír*:

Vesmír
láska je jako hvězdná obloha
pocit nekonečna
jediná ukončí zlo
co tě tak trápí
(Materna 2016, 11)

Maternova sbírka jednak dokládá funkčnost aplikovaného algoritmu, jednak je (nezáměrně) kritickou sondou do průměrné úrovně básní zveřejněných na Písmáku: primitivní strofické struktury, letmé záznamy aktuálních pocitů, myšlenkových banalit či milostných vyznání.

AUTORSTVÍ JAKO PLURALITA LIDSKÝCH A TECHNOLOGICKÝCH AKTÉRŮ

Philippe Bootz a Christopher Funkhouser v kapitole kompendia *The Johns Hopkins Guide to Digital Media* (Průvodce Johna Hopkinse digitálními médii) věnované počítačově generovaným textům konstatují, že automaticky či kombinatoricky generované texty otevírají řadu podstatných otázek ve vztahu k autorství literárního textu: Je autorem takto generovaného textu programátor? Nebo ten, kdo vybral zdrojové texty? Nebo počítač, na kterém byly výsledné texty generovány? (2014, 84)

To jsou jistě zásadní otázky, avšak způsob jejich kladení není podle mého soudu zcela správný. Místo po doptávání se po tom, kdo je tady autor, bychom se myslím měli spíše ptát, jakou roli v procesu geneze díla sehrávají jeho jednotliví aktéři lidští a technologičtí.

Co lze chápat pod lidskými aktéry není myslím potřeba vysvětlovat, ne-lidskými aktéry můžeme v literárním kontextu chápat např. nástroje psaní, materiál, na který je psáno apod. Součástí autorských strategií je tedy i volba role, která bude těmto makro-aspektům tvůrčího procesu určena.

Metodologickou inspirací zde mohou být práce Bruno Latoura, v nichž analyzuje interakce lidských a ne-lidských aktérů a sítě jejich vztahů. Praxe generativní literatury – včetně té české, kterou jsem se pokusil popsat výše – dobře dokládá základní Latourovu premisu, že společnost (ale ani text) nikdy nejsou omezené na pouze lidské aktéry. V obou případech jde o kolektivy lidských a ne-lidských aktérů. Lidští a ne-lidští aktéři se v Latourově pojetí zapojují do řetězců s různým poměrem přítomnosti aktérů toho či onoho druhu (1991, 110). Řetězec generativní literatury je potom charakteristický významnou mírou delegování tvůrčích činností na ne-lidské/technologické aktéry. Latour v této souvislosti mluví o *distribuci kompetencí* (2008, 158). V případě otázky autorství generativní literatury pak můžeme rozlišit kompetenci textotvornou (uspořádání jazykového materiálu, kompozice textu) a kompetenci komunikační (zaražení textu do kontextu, výběr z pragmatických možností zveřejnění, paratexty). Textotvorná kompetence je v případě počítačově generované literatury silněji než u jiných literárních technik delegována na stroj, komunikační kompetenci si ponechává člověk. Při každém tvůrčím aktu jsou tyto kompetence

delegovány specifickým způsobem v závislosti na možnostech či intenci lidského aktéra (např. Bohumil Hrabal záměrně delegoval část textotvorné kompetence na vadný psací stroj Perkeo; textotvorná kompetence u generativní literatury je delegována na lidského aktéra v první fázi tvorby algoritmu/softwaru a přípravy výchozího jazykového materiálu, výsledná fáze textace je delegována na činnost stroje a také na roli nahodilosti, která je inherentní součástí této činnosti).

Psaní se tedy odehrává někde mezi dvěma extremními pozicemi: na jedné straně je to akcent na duchovní, lidskou a subjektivní povahu literární výpovědi; na straně druhé jsou to různé formy od-lidštění a de-subjektivizace realizované posunem tvůrčího procesu do sféry nahodilosti či akcentování role prostředku psaní.

ANTROPOCENTRISMUS

„[T]o, co vyjde *přímo* z rukou umělce, je posvěceno jeho duší, prostoupeno a polarizováno jejím magickým vyzařováním" (Březina 1932, 24) – napsal básník Otokar Březina 3. dubna 1901 v dopise sochaři Františku Bílkovi. Tato slova můžeme chápat jako příklad autorské strategie kladoucí maximální váhu na lidskou a subjektivní povahu literární výpovědi, která se snaží sugerovat až mystické spojení duchovní inspirace, autorského génia, jeho tělesnosti a vznikajícího díla. Typickým výsledkem těchto strategií je potom autorská kniha (jak ji v české literatuře známe od zmíněného Františka Bílka či Josefa Váchala), která svou materialitou chce vzbuzovat dojem autentické stopy po autorově ruce. Ostatně i to je motivace, která vedla Bílka k tomu, aby typografii na obálce Březinovy sbírky *Ruce* vyřešil použitím básníkova rukopisu.

Tato mytizace autorské stopy v materialitě díla není ovšem specialitou symbolistů a dekadentů. Její rezidua nacházíme v literárním diskursu dodnes. Viz nedávné druhé rozšířené vydání fotografické publikace Viktora Karlíka *Ruce básníků*, v níž tento výtvarník zachytil horní končetiny třicet jedna básníků patřících do autorského okruhu časopisu *Revolver Revue*. Michael Špirit potom v doslovu – zcela v souladu s Březinou – potvrzuje, že zobrazené ruce jsou zajímavé proto, že byly „bezprostředním spojením mezi myšlenkou, inspirací, psacím náčiním a papírem" (2015, 72 – 73). Toto antropocentrické (a pseudomystické) pojetí tvorby tedy představuje kontinuum, které se nad literaturou táhne minimálně od 19. století s jeho ideálem tvůrčího génia.

TECHNOCENTRISMUS

Krajní možnost akcentovat ne-lidské aktanty v procesu geneze literárního díla přinesla ve 20. století výpočetní technika. Literární texty generované počítačem jsou od konce 50. let okrajovou, ale kontinuálně přítomnou součástí řady národních literatur. Českou literaturu nevyjímaje. Z hlediska kvantity i čtenářského ohlasu představují spíše okrajový jev. Můžeme je vnímat jako kontrafakturu k antropocentristickým či subjektivistickým autorským strategiím.

Funkce počítačově generovaných textů v literárním diskursu spočívá dle mého názoru především v tom, že zháší auru autora jako jediného či hegemonního původce literárního díla. A naopak nasvěcují okruh technologických aktérů participujících na vzniku díla. Ať už je technologie chápána v užším slova smyslu jako nástroj použitý při zhotovení textu či jako poněkud abstraktnější technologie žánrů a literár-

ních konvencí či postupů. Počítačově generovaná literatura je tedy kvantitativně malá oblast kladoucí velké otázky. Je hnízdem sebereflexe literatury, které nutí odpovídat na otázky týkající se identity tohoto uměleckého druhu – jak ostatně upozornil už S. J. Schmidt ve stati *Strojová poezie* (česky 1969).

Počítačově generované texty v rámci celého literárního diskursu byly a jsou marginalitou a zřejmě jí i zůstanou. Jejich výzva, abychom vnímali autorství nikoli jako singularitu duchovních schopností člověka, ale jako pluralitu lidských a technologických aktérů, však zůstává platná a naléhavá. Je to krom jiného výzva k demystifikaci či kritickému čtení autorských strategií, jejichž krajní podoby jsem zde zkusmo označil jako antropocentrismus a technocentrismus.

POZNÁMKY

[1] Kritickou terminologickou analýzu pojmu počítačově generované umění a termínů konkurenčních (zvl. softwarové umění) provedla Jana Horáková ve studii *Softwarové umění. Programování excesu* (2012). Kromě přínosu ke zpřesnění terminologie spočívá hodnota této studie rovněž v intermediálním kontextu, do něhož zkoumaný jev zasazuje, neboť souběžně s prvními pokusy o počítačové generování literatury probíhaly analogické pokusy v oblasti hudby či výtvarného umění. Horáková se ovšem překvapivě vyhnula termínu generativní umění, který rozšiřuje kontext předmětu naší studie ještě dalším směrem. Viz definice Philipa Galantera: „Generative art refers to any art practice where the artist uses a system, such as a set of natural language rules, a computer program, a machine, or other procedural invention, which is set into motion with some degree of autonomy contributing to or resulting in a completed work of art“ (2003).

[2] Johannes Auer převedl původní Lutzův program do jazyka PHP a zveřejnil ho v podobě webové stránky, která umožňuje uživatelům generovat z původní sady slov další náhodné texty. Dostupné na: https://auer.netzliteratur.net/0_lutz/lutz_original.html [cit. 27. 5. 2016]

[3] Podrobnou chronologii (vycházející z nadnárodního kontextu digitální poezie) obsahuje kniha C. T. Funkhousera Prehistoric Digital Poetry. An Archaeology of Forms, 1959 – 1995 (2007; Prehistorická digitální poesie. Archeologie forem).

[4] Podobnou distanci před označením počítačově generovaných textů za básně měl – jak upozornil Bernhard J. Dotzler – už Theo Lutz, který o výsledcích svých experimentů psal jako o stochastických textech, které se skutečným básním pouze podobají (*gedichtartige Texte*; 2010, 70).

[5] Program Cyber Poet je stále volně ke stažení na Kurzweilově webu. Dostupné na: http://www.kurzweilcyberart.com [cit. 27. 5. 2016]. Funguje ovšem pouze na počítačích s operačním systémem Windows 95 nebo Windows 98.

[6] Nyní je program Travesty k dispozici online. Dostupné na: http://bensonofjohn.com/poetry/tools/travesty.php [cit. 27. 5. 2016]

[7] Tuto informaci jsem získal od redaktora Haiselovy knihy Stefana Segiho.

[8] Průkopník *glitch* estetiky Jeffrey Donaldson uvádí jako jeden ze základních postupů vizuálního *glitch* artu editaci obrazových souborů (JPG) v textovém editoru a jejich opětovné (a nyní už deformované) zobrazení coby grafického formátu. Dostupné na: http://artpulsemagazine.com/glossing-over-thoughts-on-glitch-a-poetry-of-error [cit. 27. 5. 2016]

[9] „Opět se nám, se stále větší naléhavostí, vrací otázka, proč, […] proč bych měl vypravovat a k tomu Vám“ (Haisel 2012, 33).

[10] Viz: https://www.facebook.com/MilujemeGooglePoezii [cit. 27. 5. 2016]

LITERATURA

Březina, Otokar. 1932. *Dopisy Otokara Březiny.* Praha: František Borový.

Bootz, Philippe – Christopher Funkhouser. 2014. Combinatory and Automatic Text Generation. In *The Johns Hopkins Guide to Digital Media*, eds. Marie-Laure Ryan – Lori Emerson – Benjamin J. Robertson, 81 – 83. Baltimore: Johns Hopkins University Press.

Dotzler, Bernhard J. 2010. Literatur (theorie) im kybernetischen Experiment. In *Experiment und Literatur: Themen, Methoden, Theorien,* ed. Michael Gamper, 69 – 95. Göttingen: Wallstein.

Drašnar, Jiří. 2001. *Noc na pláži. Etudy, improvizace a ostatní cvičení.* Brno: Host.

Emerson, Lori. 2014. Glitch Aesthetics. In *The Johns Hopkins Guide to Digital Media,* eds. Marie-Laure Ryan – Lori Emerson – Benjamin J. Robertson, 235 – 237. Baltimore: Johns Hopkins University Press.

Funkhouser, C. T. 2007. *Prehistoric Digital Poetry: An Archaeology of Forms, 1959 – 1995.* Tuscaloosa: University of Alabama Press.

Galanter, Philip. 2003. What is Generative Art? Complexity theory as a context for art theory. In *GA2003–6th Generative Art Conference*. Dostupné na: http://www.generativeart.com/ [cit. 27. 5. 2016].

Grögerová, Bohumila – Josef Hiršal. 1993. *Vrh kostek: česká experimentální poezie*. Praha: Torst.

Haisel, Roman. 2012. *Impromptu.* Praha: Lógr.

Horáková, Jana. 2012. Softwarové umění: programování excesu. *Musicologica Brunensia* 47, 2: 23 – 47.

Latour, Bruno. 1991. Technology is Society Made Durable. In *A Sociology of Monsters. Essays on Power, Technology and Domination,* ed. John Law, 103 – 132. London – New York: Routledge.

Latour, Bruno. 2008. Where are the missing masses. The sociology of a few mundane artefacts. In *Technology and Society. Building Our Sociotechnical Future,* eds. Deborah G. Johnson – Jameson M. Wetmore, 151 – 180. Cambridge: The M.I.T Press.

Levý, Jiří – Karel Pala. 1968. Generování veršů jako problém prozodický. In *Teorie verše II. Sborník druhé brněnské versologické konference, 18. – 20. října 1966,* eds. Jiří Levý – Karel Palas, 73 – 80. Brno: Universita J. E. Purkyně.

Lutz, Theo. 1959. Stochastische Texte. *Augenblick* 4, 1: 3 – 9.

Miklica, Tomáš – Daniel Poláček. 2015. *Google poezie: Básně z vyhledávače*. Brno: Backstage Books.

Materna, Jiří. 2015. *Středověk umělé inteligence skončil, seznamte se s neuronovými sítěmi, které umí psát básně*. Dostupné na: http://www.mlguru.cz/basnik/ [cit. 27. 5. 2016].

Materna, Jiří. 2016. *Poezie umělého světa.* Brno: Backstage Books.

Pala, Karel – Oleg Sus. 1967. Některé principy strojové poetiky. *Host do domu* 14, 9: 42 – 45.

Schmidt, Siegfried J. 1969. *Člověk, stroj a báseň*. Přel. Bohumila Grögerová. Liberec: Severočeské nakladatelství.

Sus, Oleg. 1968. Generovaná degenerace. *Host do domu* 15, 6: 50 – 51.

Špirit, Michael. 2015. Karlíkovy Ruce básníků. In *Ruce básníků*, Viktor Karlík, 71 – 74. Praha: Revolver Revue.

Czech computer-generated literature and the question of authorship of the literary text

Generative literature. Glitch art. Google poetics. Artificial intelligence. Authorship. Actor-network theory.

Since the end of the 1950s, computer-generated literary texts have been a marginal but ever-present part of many national literatures including the Czech one. This study primarily charts the history of this phenomenon on the Czech cultural scene. Its material scope extends from experiments in the 1960s (by Jiří Levý and Karel Pala) and the metaliterary reflections of Jiří Drašnar with computer-distorted texts to contemporary conceptual procedures (e. g. *glitch* aesthetics in *Impromptu* by Roman Haisel) and literary experiments with artificial intelligence. Attention is also focused on its forays into pop culture (*Google poetry*). More general questions on the authorship of literary texts in particular are then formulated, and a proposed pluralist conception of authorship as a collective of human and technological actors is presented, based on analysis of generative literature output.

PhDr. Karel Piorecký, Ph.D.
Ústav pro českou literaturu
Akademie věd ČR, v. v. i.
Na Florenci 3/1420
110 00 Praha 1
Česká republika
piorecky@ucl.cas.cz

Crowdsourcing and literature: A report from the project "Wiersze za sto dolarów"

PIOTR MARECKI

This text, which does not take the form of a classic academic essay, is – in accordance with the author's intention – a technical report from a literary experiment undertaken in the digital media environment. The analysed project was created using Amazon Mechanical Turk (AMT) crowdsourcing tools in 2017; its results are a poetry book by myself, *Wiersze za sto dolarów* (One-hundred Dollar Poems), published by the Korporacja Ha!art publishing house. Since it was the first such adaptation of crowdsourcing tools for writing in a language other than hegemonic English, this paper also discusses the phenomenon of the Decentring Digital Media, that is, the search for digital phenomena beyond the territories recognized as central in the digital media.[1]

Technical reports as a communication genre in the humanities, especially in digital media studies, are used especially by modern laboratories studying the digital humanities and the digital media. This project is rooted in the UBU lab (organized at the Jagiellonian University in Kraków) which brings together scientists, programmers and artists who deal with the changes in the creative process in the digital age, as well as create experimental digital works. The *Wiersze za sto dolarów* collection was developed in the laboratory as a scientific project, while the effect was commissioned for print at the publishing house, assuring distribution and circulation in the literary world.

Technical reports are also a useful form for describing current projects, work in progress and recently finished projects.[2] This form of communication is appropriate for describing digital projects because of the rapidity of communication and the curricular presentation of the experiment's premises, the process of its creation and the final results.

In 2009 Aaron Koblin and Daniel Masse created the project called *Bicycle Built for 2,000* (Koblin – Masse 2009), which consisted of commissioning Amazon Mechanical Turk employees to sing a fragment of a musical piece. The choice of piece was not accidental: the authors decided on *Daisy Bell*, an 1892 song known for being the first to use a speech synthesizer. In the public imagination it exists as the first song sung by a computer. The final result of the project by Koblin and Masse is a choral version of the piece, consisting of 2,088 voices recorded by people from 71 countries. For each accepted submission, the commissioners paid $0.06. The piece demonstrates very ably the human-machine relation visible in the example of Amazon Mechanical

Turk. *Daisy Bell* is a symbol of a human using a machine to perform a human activity, while *Bicycle Built for 2,000* shows the opposite situation, in which people are used, with the help of a machine, for performing automated activities. This dependency forms the basis for most projects realized using AMT.

The name Mechanical Turk itself, used by Amazon, comes from the 18th-century chess-playing automaton designed by the Hungarian Wolfgang von Kempelen. The Turk not only played chess but also won. As was later found out, the author of its success was a hidden chess master, who operated a human-like dummy. This is why the name was attractive to the modern corporation, as it evokes the idea of people subjugated to a machine. The Mechanical Turk can also be used as a metaphor for the human failure in creating subjugated machines in good faith, and ultimately becoming their poorly paid labourers.

The tool divides users into Requesters and Workers. Requesters can create a HIT (Human Intelligence Task) which they later administer, using the Create tab. Workers can, obviously, accomplish tasks and receive compensation. The rules of the game are determined by one side, which is the Requester. It is the Requester who proposes fees, number of hours, tasks and accepts or rejects finished tasks. The work relationship on Amazon Mechanical Turk is anonymous, both Requester and Worker use an ID.

Amazon Mechanical Turk offers Requesters a number of functions. They can select Workers. Thanks to the necessity of filling in questionnaires or tests (also prepared by the Requester) there is an opportunity of working only with experts in a given field (e.g. users of a given language). AMT has also become a symbol of low-paid work. The tool is infamous for Requesters paying extremely low wages, e.g. $0.02, or similar, for accomplishing a commissioned task.

CROWDSOURCING AND LITERATURE

It is a cliché that physical media condition literary qualities, and that at the same time literature, or in a wider sense, textuality, develops with technology. A good description of this phenomenon is offered by the term "remediation" (Bolter 2001), which points to the importance of the physical medium of a text. According to this understanding, oral literature has different qualities and favours a different poetics from printed literature in the form of a book. Also, in this understanding, digital media introduce numerous other features in the poetics. We will not enumerate and describe new genres of digital writing. It is, however, necessary to underline the fact that one of the features that characterize digital works, i.e. collectivity, or co-authorship, is rather rare in the analogue media. In Kenneth Goldsmith's understanding, writing in the digital age will also be characterized by uncreativity, an approach to writing that is more concerned with language managed as a database, rather than original creativity (the belief that the work is created from scratch and without any borrowing). Writing using AMT is a kind of digital writing characterized by uncreative strategies and co-authorship.

Many creators have decided to use AMT for artistic expression, and the platform itself has been attractive to artists since its creation. Gregory Laynor, Stephen McLaughlin, Kaegan Sparks and Vladimir Zykov have, as early as 2008, asked Turks

to write the first 50 words that came into their minds. They have published the results of their work on the blog *For Godot* under the title *I was told to write 50 words*. The project itself was created during Kenneth Goldsmith's writing workshop, and was later published in the most important anthology of conceptual and experimental writing, *Against Expression* (Goldsmith – Dworkin 2011). This project was later recreated in Polish, but without using AMT and without payment for providing the 50 words (Małecka 2015, 46).

One of the most spectacular projects using AMT is Fred Benson's experiment, which was realized with the help of Kickstarter. The author asked Turks to translate three times 10,000 words of the classic novel *Moby Dick* by Herman Melville into *Japanese emoji*. Next, the Turks voted for the best sentences. The project involved a spectacular number of Turks: more than 800 employees took part in the translation and voting. The Requester payed $0.05 for translation and $0.02 for voting.

Another important project for the mentioned *Wiersze za sto dolarów* are the visual works entitled *Ten Thousand Cents*,[3] which involved 1,000 Turks whose task was to redraw one part of a $100 banknote that had been divided into 1,000 parts. The Mechanical Turks who accepted the task did not know about the work of other platform users. Only the connected parts created the collective whole – a banknote that became a work of art. In this way the artist also discussed the subject of low-paid work. For each redrawing a Turk received $0.01. People from 51 countries were involved in the project.

Another literary and artistic project created using the AMT platform that was published in the form of a book was *Of the Subcontract or Principles of Poetic Right* by Nick Thurston. Published in 2013, the collection comprises 100 poems (numbered from 0.01 to 1.0) written by Turks divided by subject into four parts, each under a different title:

$ 1 Artificial intelligence
$ 2 Benefits of on-demand, elastic staffing
$ 3 Data cleansing, normalization, and deduplication
$ 4 Bellows, reeds, levers; a throat, a nasal cavity, a mouth of India rubber

The collected poems contain information about the sum paid to the Turks for creating the work, the maximum time of realization assigned by the Requester, and the real time in which the project was finished by the Worker. Some poems also problematize the work on AMT. For example, the poem 0.76, entitled Work is:

00:00:21 → $130,29/HR →1/1
Writing is much a hard job
Much rather words I would rob
Those people on Turk
They'll do all the works
So my brain I do not have to prod.
(Thurson 2013, 106)

Both these works were the starting point and inspiration for a Polish literary crowdfunding project, which at first was supposed to be an experimental translation of a book by Thurston with the help of Mechanical Turks (Wershler 2013).

WIERSZE ZA STO DOLARÓW AS A CROWDSOURCING PROJECT

The project *Wiersze za sto dolarów* took half a year. I created the first HIT on 23 January 2017 (on this day I also transferred $10 to Amazon's account as a trial). It was entitled in English "Order English to Polish translations by their quality". First I checked the poetics of the titles and detailed instructions used to address Turks on Amazon. I noticed that they were mostly very dry sentences explaining mechanical actions. It was important for me to copy this style. I put the first verse from Thurston's book into the commission and assigned the $0.22 fee for translation. I checked 60 days as a deadline for the completion of the task and published it as a HIT. Almost instantly I received a response from a human or *bot* that had translated the poem with Google Translate. I rejected this proposition, explaining that this tool couldn't be used, because what mattered to me was the quality and accurate use of Polish.

In the next commission I asked the Mechanical Turks not to use Google Translate. This did not help, and *bots* or people were sending automatic translations that were ridden with errors. It is necessary to remember that, according to the rules of Amazon Mechanical Turk, each checked task has to be paid for, and the Requester has to have enough money in the bank account to pay for the determined number of tasks. It is therefore impossible to commission an unlimited number of tasks and only pay for the best.

I learned how to manage my account and raised my qualifications as a Requester. After some time I was forced to abandon the translation project for a simple reason. Even when I set high fees and restrictions regarding Polish language proficiency, the Turks were still getting the better of me. I was receiving many translations with various errors, meaning that different, better or worse, translation software had been used for translating the same version. And when I introduced real constraints, requiring that Polish language tests had to be passed to remain in the game, no one participated.

Amazon Mechanical Turk is not registered in Poland, so the number of users is so small that a sophisticated work such as the translation of a poem cannot be done. The project was abandoned after publishing a few HITs.

At the time of publishing the first announcement about the translation of the poems, I decided to also try to commission poems written in Polish by the Mechanical Turks. I created my first HIT in February, and it was entitled in English *Order a poem in Polish*. In the advertisement I wrote "write a text that can be treated as a modern poem, in Polish." For search purposes I described the HIT with the keywords: writing, Polish, poetry. On the same day I already received the filled-in task that read "napisać wiersz współczesny" (to write a modern poem). The author was a Turk under the ID A34P817FMJDWD4. I was offering $0.22, the same as I had for the translation.

The next day I received a letter copied from the internet. I rejected the proposition, stating the reason, and adding that I was searching for unpublished letters. During the time of the project I had to reject many poems, as they were not in the Polish language. The texts were written in ungrammatical Polish; they were comments on movies pasted from a forum, etc. The first accepted letter for $0.22 was created on 25 February 2017, and was probably also written by a *bot* or a non-Polish speaker. How-

ever, I liked its potential for Dadaistic absurd and the fact that there appeared some, probably unintentional, rhymes:

Baa, baa, białe owce,
masz jakieś wełny?
yes sir, yes sir,
Trzy igły pełny.

(Baa, baa, white sheep,
Do you have some wools?
yes sir, yes sir,
Three needles full.)

In the next stages I changed the rules of the game, setting more and more constraints; finally I provided poems (by Dominika Dymińska, Szczepan Kopyt, Konrad Góra, Łukasz Podgórni, Tomasz Pułka) as examples of what a modern poem was. I also informed the Workers honestly that I intended to publish the poems, and that the copyright would be transferred to the Requester. One of the Turks copied my full commission and made it a part of the poem:

Apr 7 2017, 09:25 PM PDT, AVMXY0VQQ9C6A, 0.22 $
NAPISZ WIERSZ PO POLSKU NAPISZ WIERSZ WSPOLCZESNY PO POLSKY.
WIERSZ NIE MOZE BYC NIGDZIE WCZESNIEJ PUBLIKOWANY. PRAWA
AUTORSKIE PRZECHODZA NA REQUESTERA. REQUESTER MOZE
OPUBLIKOWAC WIERSZ. WIERSZ NIE MOZE BYC SKOPIOWANY Z INTERNETU.
WIERSZ MOZE BYC NA DOWOLNY TEMAT.
NATIVE POLISH SPEAKER EQUAL TO 1
MASTERS HAS BEEN GRANTED.

Apr 7 2017, 09:25 PM PDT, AVMXY0VQQ9C6A, 0.22 $
WRITE MODERN POEM IN POLISH WRITE MODERN POEM IN POLYSH.
POEM CANNOT BE PREVIOUSLY PUBLISHED. THE COPYRIGHT IS
TRANSFERRED TO THE REQUESTER. THE REQUESTER CAN PUBLISH THE
POEM. THE POEM CANNOT BE COPIED FROM THE INTERNET. THE POEM
CAN BE ON ANY SUBJECT.
NATIVE POLISH SPEAKER EQUAL TO 1
MASTERS HAS BEEN GRANTED.

I decided to raise the fee of $0.22 and see if works of better quality would appear. I also noticed that, depending on the fee, the time of waiting for the completed task also changed. If I wrote $0.22 I had to wait a few weeks for a quality poem while, when I wrote $5 in the commission, the poems appeared immediately. Paradoxically, a $10 poem was the hardest to get. Immediately after I published the most financially rewarding HIT, there appeared responses in English or in ungrammatical Polish.

I set a constraint on myself to end my adventure with Amazon Mechanical Turk at $100, which was supposed to refer to the *Ten Thousands Cents Project*. I did not check on the Turks every day, but still quite frequently. It was a time-consuming task. I kept on perfecting new forms of advertisement, published examples of the poems, raised the fees and read new propositions from Turks. I also justified the reasons for rejecting poems. Altogether I created about 50 HITs, each containing up to even 10

tasks. I was also recharging the account with $0.22 to $10. In June 2017 I selected the poems and put them in the order of the fees I paid for them, from the lowest $0.22 to $10. I did not edit the poems in any way.

I did not inform anyone about working on the project. I was the only person who knew about it. It was important for me to have contact with Polish-speaking Turks and their idea of what a modern poem was.

CONCLUSIONS

Previous literary projects created on the AMT platform were in English. It is, in a way, a natural language for the tool. It is a cliché that English is the language dominating digital textuality. One of my aims as the originator of this project was to move the writing using crowdsourcing tools in the language of a semi-peripheral dominated (linguistically speaking) country. The use of a platform operating with global English and the Dollar currency (the payment was in American Dollars) clashed with a language with a weaker impact in the field of digital media.

The first observation arising from the clash between a dominant and dominated language is that, due to the small number of Turks working on Amazon that speak Polish competently, a large percentage of the submitted texts were either in English or in Polish, translated directly using automatic translator tools. This happened despite an explicit note in the HIT's content that the commissioned poems were to be created in Polish. The chosen poems, accepted and included in the book, contain either grammatical, linguistic and punctuation errors, or are written in very inaccurate Polish. I was interested in including such linguistic artefacts as well, as being highly significant to the project. The poems written in accurate Polish submitted for the project were rare.

Another visible difference when comparing the English- and Polish-language projects is the time of completion. While the propositions from the English-writing Turks were sent immediately, just after publishing the HIT, the submissions for Polish were sent slowly – the whole project took half a year. Furthermore, the smaller number of Polish speakers made the translation of the English text into Polish impossible. There was also a correlation between the fee offered and the time of the submission of the poems. In the case of a higher fee the submissions appeared much more often and more quickly than those with lower fees.

The project can also be viewed as a critical voice in the debate currently running in the literary field in Poland, that is, the poet's labour – the creation of a poem and payment for a poem. All of the projects that used Amazon Mechanical Turk problematize questions of copyright, appraisal of a work of art, collective authorship and the value of literary work. All of them are a voice in the case against human beings being exploited by digital tools; they critique virtual economies, crowdsourcing, digital reproductions and digital job markets. According to this reasoning the book is filled with prices, from the title to the data on each text. The composition of the book was also conditioned by the fee paid, from 0.22 to 10 USD. Mechanical Turks (or actually their IDs) also became co-authors of the poems. Texts were published under the Creative Common licence.

Writing using the Mechanical Turks is treated here as a genre of electronic literature, with its own traditions and canonical works. The Amazon Mechanical Turk platform offers some possibilities and some constraints (for example, the project was not advertised or publicized outside of the AMT). Those constraints and possibilities were used in the project.

Because of the anonymity of the Mechanical Turks, their (in many cases) scant knowledge of Polish and their use of translating tools, the collection can also be treated as a textual representation of the internet's unconscious and as a record of internet users' approach to the Polish language. In the titles of all the published HITs it was noted that the Requester had commissioned the writing of modern poems. Thus, the collection can also be an introduction to the question of what is collectively perceived in 2017 as a modern poem in the Polish language.

NOTES

[1] More on this phenomenon Marecki – Montfort 2017. Accessed June 26, 2017. https://academic.oup.com/dsh/article/doi/10.1093/llc/fqx010/3077164/Renderings-Translating-literary-works-in-the?guestAccessKey=c826650c-fbb3-4495-9d3b-7db4752cfb4f.

[2] More on technical reports as communication genre in digital media cf. Marecki 2015 and Montfort 2013.

[3] Accessed June 26, 2017. www.tenthousandcents.com.

LITERATURE

Bolter, Jay David. 2001. *Writing Space: Computers, Hypertext, and the Remediation of Print*. New York: Routledge.

Goldsmith, Kenneth – Craig Dworkin, eds. 2011. *Against Expression. An Anthology of Conceptual Writing.* Evanston: Northwestern University Press.

Koblin, Aaron – Daniel Masse. 2009. *Bicycle Built for 2,000*. Accessed June 26, 2017. www.bicyclebuiltfortwothousands.com.

Małecka, Aleksandra. 2015. "Poprosiła mnie o napisanie pięćdziesięciu słów." *Ha!art* 50. Accessed June 26, 2017. http://www.ha.art.pl/czasopismo/numery-czasopisma/4796-ha-art-50-2-2015.

Marecki, Piotr. 2017. *Wiersze za sto dolarów.* Kraków: Korporacja Ha!art. Accessed June 26, 2017. http://www.ha.art.pl/wydawnictwo/zapowiedzi/5205-wiersze-za-sto-dolarow.html.

Marecki, Piotr. 2015. "Between Provocation and Experiment.Technical Reports and the Ecology of Scholarly Communication in the Humanities." *Kultura i Edukacja* 110, 4: 169–181.

Marecki, Piotr – Nick Montfort. 2017. "Renderings: Translating literary works in the digital age." *Digital Scholarship in Humanities* 32, 1: 184–191. Accessed June 26, 2017. https://academic.oup.com/dsh/article/doi/10.1093/llc/fqx010/3077164/Renderings-Translating-literary-works-in-the?guestAccessKey=c826650c-fbb3-4495-9d3b-7db4752cfb4f.

Montfort, Nick. 2013. "Beyond the Journal and the Blog. The Technical Report for Communication in the Humanities." *Amodern* 1. Accessed June 25, 2017. http://amodern.net/article/beyondthejournalandtheblogthetechnicalreportforcommunicationinthehumanities/.

Thurston, Nick. 2013. *Of the subcontract or Principles of Poetic Right*. New York: Information as Material.

Wershler, Darren. 2013. "Afterword: Title of Essay in Plain Type." In *Of the subcontract or Principles of Poetic Right*, by Nick Thurston1, 33–142. New York: Information as Material.

Crowdsourcing and literature: A report from the project "Wiersze za sto dolarów"

Crowdsourcing. Amazon Mechanical Turk. Decentring digital media. Electronic literature. Digital textuality.

The text is set within the poetics of a technical report, used to communicate the final results of projects in the digital media field. Its subject is the poetry collection of my authorship, *Wiersze za sto dolarów* (One-Hundred-Dollar Poems), written in Polish in 2017 using the crowdsourcing tool Amazon Mechanical Turk (AMT). The project is discussed in the context of other literary works created with AMT, among others *On the Subcontract* by Nick Thurston. The paper discusses the features of the literary work created by the Mechanical Turks, the phenomenon of Decentring Digital Media and questions of authorship, art project appraisal, and creation as paid work.

Dr. Piotr Marecki
Institute of Culture
Jagiellonian University in Kraków
Prof. Stanisława Łojasiewicza 4
30-348 Kraków
Poland
piotr.marecki@uj.edu.pl

Čítanie z druhej ruky*

MAREK DEBNÁR

Metodológia je veda nemajetných.
(La metodologia è la scienza dei nullatenenti.)
Lucio Colletti

Fenomén čítania sa od začiatku 20. storočia dostával stále viac do centra záujmu nielen v literárnej vede, ale aj v ďalších disciplínach zaoberajúcich sa interpretáciou textov. Literárne a filozofické smery od fenomenológie a hermeneutiky cez recepčnú estetiku, štrukturalizmus, semiotiku až po psychoanalýzu či dekonštrukciu predstavili širokú škálu prístupov k interpretácii, textu a čítaniu. Všetky uvedené smery napriek tomu, že ich stanoviská boli často vo vzájomnom rozpore, však vychádzali z čítania ako interakcie medzi čitateľom a textom. Nástup digitálnej doby a s ním spojená remediácia tlačených textov na obrazovky počítačov alebo elektronických čítačiek tento základný vzorec lektúry narušil len minimálne, pretože aj pri čítaní z displeja dochádza k bezprostrednej skúsenosti, ktorú zažíva každý čitateľ. Hoci miera intímnosti a jedinečnosť tejto skúsenosti má subjektívny charakter, domnievame sa, že v priestoroch hypertextu sa hranice, ktoré oddeľujú jednotlivých aktérov literárnej komunikácie, skôr stierajú, než prehlbujú.[1]

Vplyv masívnej digitalizácie textových zdrojov sa odrazil aj v literárnej vede, kde vyvolal metodologické otázky o prístupe k neustále rastúcim textovým archívom. Prejavilo sa to najmä pri analýzach širších vzťahov v oblasti literárnej histórie, komparatistiky či svetovej literatúry, kde je dnes k dispozícii oveľa väčšie množstvo textového materiálu než kedysi. Zatiaľ čo pred niekoľkými dekádami pracovali literárni vedci s rádovo stovkami textov, s nástupom digitálnej doby sa ich počet niekoľkonásobne zvýšil a už nebolo postačujúce pristupovať k literatúre len podrobným čítaním (*close reading*) kanonizovaných textov.[2] Cieľom nasledujúcej štúdie je predstaviť základné okruhy nástrojov „čítania z druhej ruky",[3] teda čítania textových dát, ktoré je sprostredkované nástrojmi informačných technológií (IT), a zároveň z hľadiska teórie literatúry analyzovať metodologické východiská Morettiho koncepcie *dištančného čítania*.

* Príspevok vznikol na Katedre všeobecnej a aplikovanej etiky FF UKF v Nitre ako súčasť riešenia grantovej úlohy VEGA 2/0107/14 *Hypermediálny artefakt v postdigitálnej dobe*.

ČÍTANIE A DÁTA

Vznik veľkých textových archívov, akými sú *Google books*[4] alebo *Internet archive*[5], ako aj rozmach korpusov elektronických[6] textov na úrovni národných jazykov, ktoré sú súčasťou výskumov v oblasti *Natural Language Processing*, si vynútil postupné uplatňovanie štatistických a vyhľadávacích nástrojov aj mimo oblasti počítačovej a korpusovej lingvistiky.[7]

Nástroje IT využiteľné v literárnej vede a širšom humanitnom výskume môžeme podľa funkcionality rozdeliť do niekoľkých skupín. Prvou sú anotačné nástroje, ktoré umožňujú priradiť k elektronickému textu metadáta, a tak vyhľadávať konkrétne prvky v textoch, ako aj v komentároch pridaných čitateľmi. Sú to nástroje, ktoré sa z hľadiska prístupu k textu ako jediné dajú považovať za obdobu podrobného čítania (*close reading*). Príkladom takéhoto nástroja je *eMargin*,[8] ktorý umožňuje užívateľovi ľubovoľne pridávať k jednotlivým častiam elektronického textu komentáre, a vytvárať tak v rámci textu hypertextové prepojenia. Funkcie nástroja spolu predstavujú akýsi virtuálny čitateľský zápisník, ktorý je možné zdieľať s ďalšími čitateľmi toho istého textu. Tento nástroj je momentálne na ústupe, pretože implementácia textových metadát (v prípade eMarginu čitateľských komentárov), je dnes súčasťou výstavby korpusov a patrí do druhej, väčšej skupiny nástrojov zameranej na ich budovanie.

Ďalšiu skupinu predstavujú upravené nástroje korpusovej lingvistiky, ktoré zastrešujú súbor konverzných, štatistických a vizualizačných funkcií, čím umožňujú vykonávať viacero činností, od vyhľadávania až po rôzne grafické znázornenia extrahovaných kvantitatívnych dát. Ako príklad môžeme uviesť nástroj *corpkit*,[9] ktorý umožňuje užívateľovi vytvoriť vizualizácie vlastného textového korpusu (štatistiky, grafy, tabuľkové výstupy). Keďže extrahovanie textových dát sa primárne opiera o korpusy, ktoré patria k základným predmetom čítania z druhej ruky, v tejto skupine nachádzame najviac voľne dostupných nástrojov IT. Pre potreby textovej analýzy je nevyhnutné disponovať lokalizáciami týchto nástrojov a elektronickými verziami analyzovaných textov. Mimoriadne cenné na nástrojoch korpusovej lingvistiky je to, že obsahujú aj morfologické a lexikografické funkcie. Znamená to, že okrem jednoduchých štatistických dát (frekvencia výskytu slov a pod.) dokáže užívateľ abstrahovať z textu aj presnejšie dáta: skupiny sémanticky príbuzných termínov alebo fráz, čo tvorí základ tretej skupiny nástrojov, ktoré sú zamerané na extrakciu textových dát (*text mining*).[10]

Vývoj týchto nástrojov prebieha v rôznych skupinách v rámci DH zaoberajúcich sa textovou analýzou. Príkladom je skupina *Computational Stylistic Group* (CSG),[11] ktorá uplatnením postupov kvantitatívnej lingvistiky (štýlometrie) dokáže identifikovať stratégiu textu až po idiolekt autora. *Stylo R*, ktorý skupina CSG vyvíja, nie je len nástroj textovej extrakcie, ale aj programovací jazyk, dostupný na stránkach skupiny spolu s voľne prístupnými korpusmi literárnych textov, napríklad so Shakespearovými dielami, klasickými britskými románmi a podobne. Ďalším príkladom pokročilých nástrojov sú na seba nadväzujúce projekty *Phil@Scale* a *SalVe2: Extrakcia dát z filozofických textov*.[12] Tieto nástroje sú schopné objavovať významovo príbuzné pasáže v archívoch filozofických textov, ktorých objem sťažuje, resp. vylučuje, aby ich jednotlivec prečítal kompletne. Účelom podobných nástrojov je uľahčiť pochope-

nie vlastností a vzťahov v textových archívoch, ktorých prečítanie je pre človeka ťažko uskutočniteľné, resp. nemožné. Ako uvádza Sanne Vrijenhoek (2017), jedna z autoriek *SalVe2*: „Komplikovanosť myšlienok, o ktorých filozofická spisba pojednáva, od filozofov vyžaduje, aby konkrétny text skôr než o ňom budú môcť povedať čokoľvek užitočné, študovali donekonečna". *SalVe2* na základe sémantickej príbuznosti kontextov a štýlometrickej analýzy jednotlivých filozofických diel s príbuznou argumentačnou výstavbou pomáha filozofom nájsť relevantné pasáže pre ich výskum aj v spisoch, ktoré nikdy nečítali.

Uvedené príklady, rámcovo načrtávajúce oblasti využitia automatizovanej textovej analýzy, sa neorientujú výlučne na veľké objemy dát. Čím dôslednejšia má byť analýza, tým viac je potrebné pracovať s parciálnymi podrobne anotovanými databázami, napríklad s článkami z konkrétneho periodika, prípadne s dielom konkrétneho autora. Spôsob, akým nástroje IT zasahujú do literárneho výskumu, a to, aké výsledky prinášajú, je predmetom nasledujúcich častí textu, kde sa zaoberáme metodologickými a teoretickými východiskami dištančného čítania Franca Morettiho vo vzťahu k literárnej vede. Pritom už teraz možno konštatovať, že mnohé z cieľov a metodologických princípov „čítania z druhej ruky" vo svojom bádaní v oblasti literárnych žánrov alebo štruktúr rozprávania anticipoval už ruský formalizmus a jeho pokračovatelia.[13]

DIŠTANČNÉ ČÍTANIE

Myšlienka „svetovej literatúry" ako množiny zdieľaných kozmopolitných hodnôt je známa už od čias J. W. von Goetheho. Návrh metodológie literárnej vedy prekračujúcej horizont súborného diela jedného autora, obdobia či žánru sa objavuje v ruskom formalizme. Idea dištančného čítania, tzn. čítania sprostredkovaného nástrojmi IT, ktorú predstavil Franco Moretti v eseji *Conjectures on World Literature* (Domnienky o svetovej literatúre) v roku 2000,[14] odkazuje na obidve perspektívy.

K predstave svetovej literatúry, ako ju chápali Goethe v rozhovoroch s Eckermanom (1827) a o dvadsať rokov neskôr Marx a Engels v *Manifeste komunistickej strany*[15] (1848), sa Moretti stavia kriticky. Opisuje ju ako súdobé intelektuálne gesto limitované priestorom západnej Európy, presnejšie „nemeckými filológmi pracujúcimi s francúzskou literatúrou" (Moretti 2000, 54), čo ešte neznamená, že sa od tohto pojmu odvracia. Naopak, svetová literatúra je hlavnou oblasťou jeho záujmu, nie však ako nálepka nejakého súboru vybraných literárnych diel, ale ako metodologický problém. Aby mohol definovať termín svetová literatúra, potreboval nájsť výskumnú metódu, ktorá by zodpovedala aktuálnemu stavu a šírke problému, čiže metódu, ktorá prekračuje nerealizovateľnú predstavu čítať všetko, prípadne čítať viac.

K myšlienkam a postupom ruského formalizmu sa Moretti v *Domnienkach o svetovej literatúre* otvorene neprihlásil, no inšpirácia formalizmom bola u neho taká silná, že si za svoju teóriu dištančného čítania, ktorú v článku predstavil, vyslúžil označenie: „nový formalizmus bez podrobného čítania" (Arac 2002, 38). Moretti vtedy svoju metódu opísal ako:

> malý pakt s diablom: už vieme ako čítať texty, teraz sa naučme ako ich *ne*čítať. Dištančné čítanie, kde *vzdialenosť je podmienkou poznania*, nám dovoľuje zamerať sa na jednotky,

> ktoré sú oveľa menšie alebo oveľa väčšie ako text: literárne stvárnenie, témy, trópy – alebo žánre a systémy. A ak medzi veľmi malým a veľmi veľkým samotný text zmizne, je to jeden z tých prípadov, keď môžeme oprávnene povedať, že menej je viac. Ak chceme porozumieť systému v jeho celistvosti, musíme sa zmieriť s tým, že niečo stratíme (2000, 57).

Nadšenie z nového metodologického prístupu je nesporné, rovnako ako latentná inšpirácia formalizmom, ktorý literárnu históriu môže naučiť pravidelnostiam literárneho poľa, ako píše v štúdii *The Slaughterhouse of Literature* (2000, Bitúnok literatúry). V štúdii, ktorú uverejnil v tom istom roku ako *Domnienky o svetovej literatúre*, ďalej dodáva: „Forma je opakovateľným prvkom literatúry – tým, čo sa bez zásadných zmien v mnohých prípadoch po veľa rokov vracia" (2013, 86). Moretti v tomto období o formalizme hovorí veľmi všeobecne a inšpiráciu Viktorom Šklovským a jeho *Teóriou prózy* (1929) otvorene priznáva až o päť rokov neskôr v knihe *Graphs, Maps, Trees – Abstract Models for Literary History* (2005, *Grafy, mapy, stromy – Abstraktní modely literární historie*, 2014). Dielo patrí k zakladateľským prácam na tému textovej analýzy pomocou IT nástrojov v oblasti literárnej vedy, pričom Moretti v ňom predstavil tri modely kvantitatívnych analýz. Pomocou *grafov* analyzoval históriu zmien románového žánru v jej komplexnosti; prostredníctvom *máp* ilustroval zmeny geografických aspektov v anglickej „vidieckej" próze a genealogické *stromy* mu umožnili analýzu rôznych mutácií v detektívnom žánri. Trojica kvantitatívnych analýz reprezentuje tri prístupy k tomu, čo Eichenbaum ešte v roku 1925 označil ako cieľ formálnej metódy v texte venovanom práci petrohradskej Spoločnosti pre štúdium poetického jazyka (Opojaz) s názvom *Teória formálnej metódy*:

> Neuvádzame do svojich prác problémy životopisu a psychológie tvorenia, nazdávajúc sa, že tieto problémy, samy osebe veľmi vážne a zložité, musia zaujať miesto v iných vedách. Pre nás je dôležité nachádzať vo vývine príznaky historickej zákonitosti – preto ponechávame stranou všetko, čo sa z tohto hľadiska javí ako *náhodné*, čo nemá vzťah k histórii. Nás zaujíma sám proces vývinu, sama dynamika literárnych foriem, pokiaľ ju možno sledovať vo faktoch minulosti. Ústredným problémom literárnej histórie je pre nás problém vývinu mimo osobnosti – skúmanie literatúry ako osobitného literárneho javu (Eichenbaum 1971, 50).

Okrem historických zákonitostí formy, ktoré Moretti akcentoval v oboch textoch z roku 2000, nenachádzame v jeho prístupe ani Eichenbaumom spomínaného životopisného autora. Formalizmus takto reagoval na prístup, ktorý redukoval literárnu históriu na psychologickú interpretáciu diel „veľkých autorov". Literárne dielo a jeho hodnotový rámec totiž nevnímali ako izolovaný výtvor, ale na pozadí iných diel a v spojitosti s nimi. Z hľadiska vývoja literárnej formy sa preto ako dôležitý ukázal aj vplyv diela na dielo,[16] čo bol dôvod, prečo formalisti rozšírili pole skúmania z „vysokej literatúry" aj na literatúru populárnu a na ľudovú slovesnosť, ktoré tiež zohrávali úlohu pri vzniku a vývine literárnych žánrov a foriem. Toto kvantitatívne rozšírenie poľa literárneho výskumu tvorí základ nielen formalistického výskumu, ale aj postupov v oblasti textovej analýzy, ktoré sa opierajú o informačné technológie.

Moretti uvedený odklon rozšíril na celú množinu autorov a ich diel, ktorým literárna história venovala privilegovanú pozornosť: „Problém podrobného čítania vo všetkých svojich inkarnáciách (od nového kriticizmu po dekonštrukciu) sa zakladá

na extrémne obmedzených kritériách. […] Príliš veľa pozornosti venujeme jednotlivým textom, len preto, lebo si myslíme, že iba veľmi málo z nich je jej hodných" (2000, 57). V Morettiho variante „formalizmu bez podrobného čítania" ide primárne o vytváranie abstraktných modelov vývoja literárnych foriem na základe špecializovaných textových korpusov, preto sa pozornosť presúva od privilegovaných autorov a diel na úroveň individuálnych zmien celého literárneho žánru.

FALOŠNÉ INDÍCIE

Príkladom takéhoto skúmania je využívanie indícií v detektívnych románoch a poviedkach vo vzťahu k vývinu anglickej detektívky z obdobia ich prvých výskytov, teda z konca 19. storočia. Téme sa venuje posledná kapitola *Grafov, máp, stromov*, ktorá je rozšírenou verziou textu *Bitúnok literatúry* a súčasne najlepšie ilustruje Morettiho vzťah k ruskému formalizmu. Zatiaľ čo v *Bitúnku literatúry* svoju inšpiráciu Šklovským nespomína, v zmienenej kapitole (*Stromy*) na neho už priamo odkazuje. Šklovskij v *Teórii prózy*, konkrétne v kapitole *Novela s tajomstvom*, analyzuje z aspektu žánrovej výstavby, formy a časového sledu sujetu popri iných dielach aj príbehy Arthura Conana Doyla o Sherlockovi Holmesovi. Spočiatku nenachádza nič mimoriadne, zaujme ho však zvláštny spôsob, akým Doyle pracuje s indíciami: „Najdôležitejšie sú druhotné údaje, zaradené tak, že ich čitateľ nezbadá" (Šklovskij 1971, 142). Z hľadiska výstavby ide o bežné poviedky s tajomstvom: „[T]úto schému nevytvoril Conan Doyle, hoci ju ani neukradol. Vyplýva z podstaty veci" (143). Keď však ide o indície (Šklovskij ich nazýva „narážky"), píše: „Každý, kto sa chce zaoberať ruskou sujetovou literatúrou, musí si všimnúť, ako Conan Doyle narába s narážkami a ako na nich buduje rozuzlenie" (143).

Pri konštituovaní genealogického stromu vývinu detektívneho žánru, ktorý Moretti v *Stromoch* načrtáva, je zrejmé, že funkčné využitie indícii (prítomných, viditeľných, dekódovateľných a pod.), ktoré sa objavuje u Doyla a niektorých jeho súčasníkov, sa postupne stáva hlavnou vývinovou vetvou detektívneho žánru. Výsledkom týchto skúmaní je poznanie, že do súčasného literárneho povedomia sa dostávajú už len tie diela z uvedeného obdobia – a Moretti dokazuje, že ide o skutočne malé percento –, ktoré obsahujú správne varianty indícií. V prípade Doyla sa Moretti tieto výsledky rozhodol overiť, keďže jedna z možných hypotéz o úspechu poviedok o Sherlockovi Holmesovi sa opiera o fakt, že boli uverejňované v prestížnom *Strand Magazine*:

> Je správne prikladať význam práve forme, a nie napríklad faktu, že Doyle písal pre prestížny *Strand Magazine* a jeho rivali nie? […] Navštívil som knižnicu a zistil, že v priebehu 90. rokov 19. storočia vyšlo v magazíne *Strand* okrem príbehov Sherlocka Holmesa ďalších približne sto detektívnych poviedok od dvadsiatich piatich rozličných autorov. S toľkými autormi, ktorí prispievali do rovnakého časopisu, sa predstava, že za Doylovým úspechom stojí jeho privilegované postavenie, rozplýva (Moretti 2005, 74).

Moretti pri overovaní dát v spomenutom prípade postupoval rovnako ako Vladimír J. Propp vo svojej priekopníckej práci *Morfológia rozprávky* (1928), kde bez možnosti využitia nástrojov IT skúmal konkrétny variant rozprávky na základe jedného súboru. To mu umožnilo identifikovať tridsaťjeden funkcií, ktoré tvoria

základné stavebné prvky deja každej „čarodejnej rozprávky“ (Propp 1971, 35 – 72), teda rozprávky, v ktorej sa vyskytoval čarodejný predmet (napríklad „stolček, prestri sa“). Propp pracoval s presne vymedzeným korpusom textov, s „materiálom“, ktorý tvorili rozprávky uvedené v registri folkloristu a zberateľa ľudovej slovesnosti Aarne-Thompsona označené číslami 300 – 749. Túto množinu Propp následne zužoval a analýze v konečnom dôsledku podrobil 175 textov. Je zrejmé, že Propp všetky tieto texty prečítal a vyabstrahoval z nich jednotlivé varianty celého súboru sám. Moretti svoj výskum pôvodne realizoval na oveľa väčšom súbore textov pomocou digitálnych nástrojov, ale princíp overenia výsledkov u neho zostal rovnaký ako u Proppa.

Kvantitatívne výsledky síce prezrádzajú podstatne viac o vývoji formy, avšak čítaním všetkých poviedok jedného konkrétneho súboru textov odhalil Moretti aj čosi podstatnejšie než len potvrdenie status quo Conana Doyla. „Druhoradé“ a zabudnuté detektívne poviedky, ktorým nikto nevenoval pozornosť, vytvárajú vzhľadom na konštrukciu zápletky a deja dve nové vetvy genealogického stromu detektívneho žánru. Nadšenie z objavu bolo také veľké, že Moretti túto skúsenosť zhodnotil slovami: „Čím väčšmi sa človek ponorí do archívu, do iných slov, tým ‚darwinovskejším‘ sa stáva morfopriestor (*morphospace*) žánru“ (2005, 74). Podobný slovník nie je náhodný. V predslove k druhému vydaniu štúdie *Modern European Literature: A Geographical Sketch* (Moderná európska literatúra: geografická črta) zaradenej na začiatok knihy *Distant Reading* (2013, Dištančné čítanie), priznáva, že jednou z jeho najsilnejších inšpirácií bola evolučná teória o pôvode druhov Ernsta Mayra, ktorú chcel aplikovať na evolúciu morfologických (žánrových) transformácií literárneho poľa (pozri Moretti 2013, 1 – 3). Podobne ako u Proppa, Šklovského a ďalších formalistov aj v Morettiho „kvantitatívnom formalizme“, ako svoju metódu v pamflete Literárneho laboratória Stanfordskej univerzity sám nazval, je morfologická (žánrová) kategória predpokladom kvantifikačnej analýzy. To z nej súčasne robí aj nevyhnutný aspekt dištančného čítania: na začiatku bádania sa ňou ustanovuje typologické spektrum variácií, na konci zase genealógia morfopriestoru so všetkými jeho vývinovými vetvami.

Ďalším nevyhnutným aspektom dištančného čítania je vzdialenosť (*distance*), ktorá podmieňuje možnosť „čítať“ kvantitatívne dáta z hľadiska formy: „Musíme odstúpiť od kvantitatívnej oblasti a hľadať riešenie v úplne inej sfére, a to v oblasti formy (morfológie)“ (Moretti 2005, 24). Vzdialenosť či odstup od dát je to, čo umožňuje ich „čítanie“, inými slovami povedané, interpretáciu. Tento aspekt si všíma aj Seann McCann v článku *A Few Quibbles about Moretti's Graphs, Maps, Trees* (2011, Niekoľko námietok k Morettiho *Grafom, mapám, stromom*): „Je úžasné vidieť grafy a zachytiť zmysel materiálu veľkého rozsahu, ktorý ešte treba objaviť a pochopiť. […] Ale Morettiho najzávažnejšie tvrdenia a ich potenciálne limity vynikajú práve v hypotézach (vytváraných, mimochodom, na spôsob *interpretácií*)“ (109).

Po objasnení Morettiho formalistických východísk sa dostávame späť k dištančnému čítaniu, metaforickému opisu kvantitatívneho formalizmu, ktorý Moretti v *Grafoch, mapách, stromoch* spomenul len raz. Hovorí o ňom veľmi stručne ako o čítaní, ktoré nekladie dôraz na detaily, ale na vzdialenosť ako špecifickú formu poznania, ktorá: „[O]dhaľuje širšie prepojenia. Tvary, vzťahy, štruktúry. Formy.

Modely“ (2005, 1). V záverečných pasážach dokonca zavádza dištinkciu medzi „vysvetlením“ (*explanation*), ktoré spadá viac do kompetencií kvantitatívneho formalizmu, a interpretáciou textu. Akoby si už v tom období uvedomoval riziko práce s veľkým množstvom materiálu a síce, že stanovená hypotéza sa s vysokou pravdepodobnosťou vzhľadom na veľkosť textového archívu potvrdí. Inými slovami povedané, výsledkom kvantitatívnemu formalizmu, pre ktorý je morfologická kategória predpokladom analýzy, je to, čo sa predpokladalo na začiatku. A tomu podľahlo aj Morettiho skúmanie výskytu indícií v detektívnom románe. Zameral sa výlučne na indície tak, ako ich našiel u Doyla, pretože ich považoval za dominantný evolučný posun tohto žánru, tzn. vopred sa zameral na apologetiku západoeurópskeho kánonu detektívky, aby z neho vytvoril model celého žánrového stromu. Výsledkom takéhoto postupu je tautológia a tautológie sa nedokazujú.

NOVÉ ŠPEKULÁCIE

Od prvého zverejnenia *Domnienok o svetovej literatúre* (2000) po ich opätovné vydanie v súbore všetkých Morettiho textov venovaných *Dištančnému čítaniu* prešlo trinásť rokov. Rozsah digitálnych archívov za tú dobu enormne vzrástol, čo odstránilo starú bariéru literárnych výskumov, ktorú predstavovala nedostupnosť textov. Objavili sa však bariéry nové, napríklad nemožnosť zorientovať sa vo veľkom množstve zabudnutých, druhoradých textov, tzv. veľkého nečítaného (*the great unread*)[17] a problémy sa vyskytli aj v ďalších sférach textovej analýzy. Čím dôslednejšia má byť analýza, tým vyššiu úroveň spracovania elektronických textov si vyžaduje. Relatívne dobre spracované korpusy konkrétnych autorov (Shakespeare, Austen a pod.) alebo období (napr. *Price One Penny: A Database of Cheap Literature 1837 – 1860* – Cena jedno penny: databáza lacnej literatúry 1837 – 1860)[18] poskytujú síce isté formálne vzorce rozprávania, majú však nedostatočný kvantitatívny rozsah. Texty z veľkých archívov, ktoré nie sú špecificky anotované a neobsahujú metadáta, zas nie je možné využiť na účely formálnej analýzy výstavby rozprávania (analýzy foriem fabuly či sujetu). Kvantitatívna analýza veľkých textových archívov na báze korpusov dokáže poskytnúť len základné lingvistické údaje, preto sa časť literárnych výskumov presunula do lingvistiky.

Moretti si uvedomoval, že detektívna literatúra, ktorú si v *Stromoch* zvolil na ilustráciu evolúcie žánru, disponovala (tak ako v podstate každá žánrová literatúra) viac-menej ustálenými formami rozprávania, kde sa väčšina zmien dala pomerne ľahko identifikovať, na rozdiel od komplikovaných a voľnejších foriem románu. Moretti napriek tomu vo výskume svetovej literatúry pokračoval a v roku 2009 vydáva článok *Style, Inc.: Reflections on 7.000 Titles (British Novels, 1740 – 1850)* (Štýl, Inc.: Reflexie 7.000 titulov /Anglické romány: 1740 – 1850/), ktorý nie je analýzou textov, ale veľkých dát (*big data analysis*). Nejde však o analýzu textov 7000 románov, ale len ich názvov. Počas vytvárania kompletného archívu digitálnych textov z tohto obdobia, ktorého budovanie trvalo niekoľko rokov, si Moretti uvedomil, že „nateraz sú tituly najlepším spôsobom ako presiahnuť jedno percento románov, ktoré vytvárajú kánon, a uvidieť literárne pole ako celok“ (2013, 181).

Aspekty tejto analýzy sú prevažne lingvistické: dĺžka názvov diel v závislosti od

roku ich vydania, počet slov, sémantické polia adjektív a substantív v tituloch, tituly obsahujúce ženské alebo mužské meno, tituly s etickým prívlastkom a pod. Interpretácia kvantitatívnych výsledkov však vypovedá viac o spoločnosti daného obdobia, o čitateľkách a čitateľoch románov a vydavateľoch, než o obsahu románov, keďže titul knihy je neraz kompromisom medzi autorským a vydavateľským návrhom a jeho účelom je, aby sa kniha predala. Navzdory tomu sa z analýzy dát dozvedáme aj niečo o literatúre: napríklad o výraznej previazanosti gotických románov s určitým geografickým prostredím (zámok, opátstvo a pod.). V tituloch gotických románov je výskyt geografických názvov štvornásobne vyšší než v názvoch iných románov z toho istého obdobia.

Výsledky analýzy 7000 titulov naznačujú niektoré možnosti využitia kvantitatívnej štylistiky (štýlometrie) v literárnom výskume. V článku *Network Theory, Plot Analysis* (2013, Teória siete, analýza zápletky), ktorým Moretti *Dištančné čítanie* uzatvára, sa pokúsil aplikovať tie isté princípy na postavy v Shakespearových drámach. Znázornením siete vzťahov medzi jednotlivými postavami vytvoril klastre,[19] ktoré sú základnou formou vizualizácie časového sledu zápletky. Porovnávaním týchto klastrov odhaľuje nielen roly jednotlivých protagonistov deja, ale aj rôzne vzorce rozprávania. Hoci sa uvedená výskumná metóda ešte len rozvíja, Moretti verí, že jedného dňa budeme schopní vidieť všetky žánre ako rozdielne vzory jednej siete. Aby sme uspeli, je nutné najskôr zhromaždiť enormné množstvo najrôznejších empirických dát – na tomto mieste si však Moretti kladie otázku: „Budeme v rámci svojho odboru (*discipline*) schopní podeliť sa navzájom o materiál, dôkazy – fakty?“ (2013, 240) Aká bude odpoveď na túto otázku, ešte len uvidíme.

Rozmach digitálnych textových archívov a nástrojov IT ovplyvnil výskum nielen v oblasti literárnej vedy. Metóda dištančného čítania, ktorú sme predstavili z aspektu jej formalisticko-kvantitatívnych východísk, dnes patrí tak k teoretickým, ako aj metodologickým bázam širokého spektra výskumov v oblasti DH. Skôr než naše úvahy na túto tému uzavrieme, mali by sme sa v súvislosti s teóriou siete zmieniť ešte o jednom dôležitom posune, hoci presahuje okruh tém vytýčených touto štúdiou. Za Morettiho koncepciou svetovej literatúry spočiatku stáli aj ideologické východiská. Uvažoval o nej ako o „svetovom systéme“ v intenciách Wallersteinových pojmov centra a periférie.[20] Posunom k teórii siete však preňho táto binárna opozícia stratila opodstatnenie.

ZÁVER

Nástroje IT sa neustále vyvíjajú a sú schopné relatívne dôsledne spracovávať stále väčšie archívy textov, preto je ťažké predpovedať ďalší vývoj v tejto oblasti. Jedno je však zrejmé, nárast digitálnych zdrojov a rozširovanie IT vo všetkých sférach humanitných vied vyvoláva otázky o hraniciach a možnostiach týchto výskumov.[21] Napriek tomu, že tento prístup sa etabloval len nedávno, ukazuje sa, že bez správnej interpretácie dátových výstupov nikdy nedosiahne hĺbku tradičných prístupov. Nakoniec o to zatiaľ ani nejde. Dôležitejšie sú otázky, ktoré sme si doteraz nikdy nekládli, pretože sa objavili až s možnosťami, ktoré prinášajú nástroje IT a textovej analýzy. Otázky, ktoré menia náš prístup ku skúmaniu literatúry. Napokon, kto z nás vie povedať, ako

pri súčasnom vývine bude vyzerať literárna veda o desať rokov? Už len preto by sme dištančné čítanie nemali podceňovať.

POZNÁMKY

[1] K téme autora, hypertextu a čitateľa pozri Suwara 2014, 173 – 217 a Debnár 2016, 115 – 123.

[2] Jonathan Goodwin v úvode k zbierke textov *Čítanie grafov, máp a stromov – kritické odpovede Francovi Morettimu* (2011) píše, že Moretti sa o podrobnom čítaní (*close reading*) s humorom vyjadroval ako o „sekularizovanej teológii" pochádzajúcej z New Haven, teda zo sídla Yalovej univerzity (Goodwin 2011, xi). Dôležité je, že Morettiho kritika podrobného čítania ako metódy nebola namierená proti výsledkom práce predstaviteľov Novej kritiky (*New Criticism*), ale voči zovšeobecňovaniu týchto parciálnych analýz na literatúru ako celok (Moretti 2013, 67 – 69).

[3] Označenie „čítanie z druhej ruky" (*reading second hand)* použil prvýkrát ako metaforu na opis Morettiho metódy dištančného čítania (*distant reading*) Jonathan Arac v štúdii *Anglo-globalism?* (2002, 37).

[4] Dostupné na: https://books.google.com/?hl=sk [cit. 17. 6. 2017]

[5] Dostupné na: https://archive.org/index.php [cit. 17. 6. 2017]

[6] Rozlišujeme digitalizovaný a elektronický text. Digitalizovaný text znamená prevedenie tlačenej predlohy do počítačového formátu pomocou automatickej OCR technológie. Elektronický text je popri OCR navyše skontrolovaný človekom.

[7] Inštitucionálnou bázou týchto výskumov sú predovšetkým národné centrá *Digital Humanities* (DH) spolu s ďalšími špecializovanými pracoviskami na univerzitách, akým je aj Stanford Literary Lab (Literárne laboratórium Stanfordskej univerzity) – domáca pôda Franca Morettiho – a mnoho ďalších.

[8] Dostupné na: http://emargin.bcu.ac.uk [cit. 27. 6. 2017]

[9] Dostupné na: https://interrogator.github.io/corpkit/index.html [cit. 27. 6. 2017]

[10] V slovenských textoch sa väčšinou používa anglický originál tohto pojmu, u niektorých autorov bol použitý aj doslovný preklad „dolovanie", v našom texte používame slovo „extrakcia" v tom zmysle, v ktorom bol tento pojem použitý v článku *Digital humanities a filozofia – problém digitálneho výskumu* (Gogora 2016).

[11] Dostupné na: https://sites.google.com/site/computationalstylistics/ [cit. 17. 6. 2017]

[12] Dostupné na: https://salve2.wordpress.com [cit. 17. 6. 2017]

[13] Širším vzťahom ruského formalizmu a francúzskeho štrukturalizmu, menovite k niektorým autorom 8. čísla časopisu *Communications* s podtitulom *Štrukturálna analýza rozprávania,* sa autor tejto štúdie venuje v dvoch kapitolách monografie *Medzi myšlienkou a obrazom – vybrané kapitoly z filozofie literatúry* (Debnár 2013, 30 – 50).

[14] Esej pôvodne vyšla v časopise *New Left Review* 1/2000 a neskôr ju Moretti zaradil do knihy *Distant Reading*.

[15] Máme na mysli pasáž: „Namiesto starej miestnej a národnej sebestačnosti a uzavretosti nastupuje všestranný styk, všestranná vzájomná závislosť národov. To sa rovnako vzťahuje na materiálnu i na duchovnú produkciu. Plody duchovnej činnosti jednotlivých národov stávajú sa všeobecným majetkom. Národná jednostrannosť a obmedzenosť sa stáva čoraz nemožnejšou a z mnohých národných a miestnych literatúr vzniká svetová literatúra" (Marx – Engels 1977, 151 – 152).

[16] Šklovskij v knihe *Tetiva – O odlišnosti podôb* v tejto súvislosti uvádza Eichenbaumovu prácu o *Lermontovovi* (1924), kde sa ukazuje, že niektoré Lermontovove mladícke básnické pokusy predstavujú to, čo sa v poetike nazýva *cento*, čiže asambláž cudzích, známych diel. „*Cento* je typické pre mladých spisovateľov. Dosť často ich posielajú do redakcií, zavše zamaskované" (Šklovskij 1973, 36). Takéto výtvory Eichenbaum objavil nielen u Lermontova, ale aj u mladého Puškina či u Tolstého (poviedka *Detstvo*).

[17] Termín zaviedla do literárnej vedy naratologička Margaret Cohen (2009).

[18] Dostupné na: http://www.priceonepenny.info [cit. 17. 6. 2017]

[19] Klaster je technologicko-metodologický koncept teórie siete: „Ak je vrchol A spojený s vrcholom B

a B s C, potom je vysoko pravdepodobné, že A bude tiež spojené s vrcholom C. Povedané jazykom sociálnych sietí, priateľ vášho priateľa je pravdepodobne tiež vaším priateľom" (Newman 2003, 183).

[20] K téme centra a periférie pozri Wallerstein 1976.

[21] V tomto duchu prezentoval Franco Moretti aj svoj súčasný výskum počas stretnutia DR2 skupiny (*Distant reading and Data-Driven Reseach in the History of Philosophy*) na pôde Turínskej univerzity. Dostupné na: https://dr2.hypotheses.org [cit. 17. 6. 2017]. Postupne tam budú publikované články na tému využívania dištančného čítania vo filozofii a v ďalších humanitných vedách (medzi inými aj prednáška Franca Morettiho *Vzorce a interpretácia*, ktorá odznela na stretnutí DR2 v Turíne. Dostupné na: http://www.filosofia.unito.it/dr2/ [cit. 17. 6. 2017]

LITERATÚRA

Arac, Jonathan. 2002. Anglo-globalism? *New Left Review* 16: 35 – 45.

Cohen, Margaret. 2009. Narratology in the Archive of Literature. *Representations* 108, 1: 51 – 75.

Compagnon, Antoine. 2006. *Démon teórie*. Prel. Jana Truhlářová. Bratislava: Kalligram.

Debnár, Marek. 2013. *Medzi myšlienkou a obrazom – vybrané kapitoly z filozofie literatúry*. Bratislava: ArsPoetica.

Debnár, Marek. 2016. Miznutie autora a utváranie významu. *World Literature Studies* 8, 3: 115 – 124.

Eagleton, Terry. 2005. *Úvod do literární teorie*. Prel. Petr Onufer. Praha: Triáda.

Eichenbaum, Boris. 1971. Teória formálnej metódy. In *Teória literatúry – výber z „formálnej metódy"*, ed. Mikuláš Bakoš, prel. Mikuláš Bakoš, 19 – 53. Bratislava: Tatran.

Eco, Umberto. 1995. *Interpretácia a nadinterpretácia*. Prel. Zdeňka Kalnická. Bratislava: Archa.

Gogora, Andrej. 2016. Digital humanities a filozofia – problém digitálneho výskumu. *World Literature Studies* 8, 3: 104 – 114.

Goodwin, Jonathan. 2011. Introduction. In *Reading Graphs, Maps, Trees: critical responses to Franco Moretti*, eds. Jonathan Goodwin – John Holbo, ix – xxii. Anderson South California: Parlor Press LLC.

Iser, Wolfgang. 2009. *Jak se dělá teorie*. Prel. Petr Onufer. Praha: Karolinum.

Marx, Karol – Fridrich Engels. 1977. Manifest komunistickej strany. In *Antológia z diel filozofov. Marxisticko-leninská filozofia*, ed. Ladislav Holata, prel. Július Šefránek, 148 – 167. Bratislava: Pravda.

McCann, Seann. 2011. A Few Quibbles about Moretti's Graphs, Maps. In *Reading Graphs, Maps, Trees: critical responses to Franco Moretti*, eds. Jonathan Goodwin – John Holbo, 108 – 114. Anderson South California: Parlor Press LLC.

Moretti, Franco. 2000. Conjectures on World Literature. *New Left Review* 1: 54 – 68.

Moretti, Franco. 2005. *Graphs, Maps, Trees: Abstract Models for a Literary History*. London: Verso.

Moretti, Franco. 2013. *Distant Reading*. London: Verso.

Moretti, Franco. 2014. *Grafy, mapy, stromy – Abstraktní modely literární historie*. Prel. Olga Čaplyginová. Praha: Karolinum.

Newman, Mark. 2003. The Structure and Function of Complex Networks. *SIAM Review* 45, 2: 167 – 256. Dostupné na: http://epubs.siam.org/doi/pdf/10.1137/S003614450342480 [cit. 17. 6. 2017]

Propp, J. Vladimír. 1971. *Morfológia rozprávky*. Prel. Nadežda Čepanová. Bratislava: Tatran.

Suwara, Bogumiła. 2014. *Staré a nové rozhrania (interfejsy) literatúry*. Bratislava: Slovak Academic Press – Ústav svetovej literatúry SAV.

Šklovskij, Viktor. 1971. *Teória prózy*. Prel. Nadežda Čepanová. Bratislava: Tatran.

Šklovskij, Viktor. 1973. *Tetiva – O odlišnosti podôb*. Prel. Vincent Šabík. Bratislava: Knižnica Slovenského spisovateľa.

Tangherlini, R. Timothy – Peter Leonard. 2013. Trawling in the Sea of the Great Unread: Sub-corpus topis modeling and Humanities research. *Poetics* 41: 725 – 748.

Tyňanov, Jurij – Roman Jakobson. 1971. Problémy skúmania literatúry a jazyka. In *Teória literatúry – výber z „formálnej metódy"*, ed. Mikuláš Bakoš, 110 – 112. Bratislava: Tatran.

Vrijenhoek, Sanne. 2013. *SalVe2: Text Mining in Philosophy*. Dostupné na: https://salve2.wordpress.com/about/ [cit. 17. 6. 2017]

Wallerstein, Immanuel. 1976. *The Modern World-System: Capitalist Agriculture and the Origins of the European World-Economy in the Sixteenth Century*. New York: Academic Press.

Reading second hand

Distant reading. Quantitative formalism. Digital humanities. Franco Moretti.

The relation between humanities and information technologies has in recent decades become so strong that it is no longer possible to see this relationship as a mere temporary phenomenon. A broad spectrum of interdisciplinary research united under the umbrella term "digital humanities" bears testimony to this. Together with massive digitalization of books, journals and other texts collected into extensive electronic libraries and hypertextual databases, it is now necessary to rethink and redefine not only the concept of reading but to specify new possibilities of how to analyse literary and specialized texts. The aim of this study is to point at new approaches to reading of large text collections in the light of Moretti's method of distant reading, as well as to delineate the history of close reading as a concept. As background for this consideration, the paper uses the methodological issues of relation between distant reading and Russian formalism. In the conclusion, the paper outlines the link between explanation of a text by means of distant reading, and interpretation of that text.

Mgr. Marek Debnár, PhD.
Katedra všeobecnej a aplikovanej etiky
Filozofická fakulta
Univerzita Konštantína Filozofa v Nitre
Hodžova 1
949 74 Nitra
Slovenská republika
mdebnar@ukf.sk

New forms of knowledge design and their presence/absence in Central Europe. Prolegomena to the issues. Current*

BOGUMIŁA SUWARA – ANDRZEJ ADAMSKI

It seems that similar as in the case of digital media spreading to the process of literary creation, the production of scientific publications has also been subject to the growing strength of their influence. In the field of literature, attention has been paid to investigating the material aspects of the medium in a comprehensive analysis (not a necessarily digital one, see Media-Specific Analysis by Katherine Hayles, 2007). The inclusion of digital media into academic work processes often raises questions regarding media innocence, autonomy of scientific publications and beliefs about the constancy of scientific standards. It is possible that digital media together with artificial intelligence are causing permanent changes in scientific communication and in the design of scientific studies, including scientific publications. Similar tendencies may be observed in the cases of "born-digital" media, such as the scientific publications initiated by the editors of the *American Historical Review* or the academic video project of Audiovisual Thinking. How do these tendencies and initiatives fare in the environment of the humanities at Central European universities? We have conducted an inquiry into this issue within a pilot research project named *Interfaces of Science.*

NEW FORMS OF DESIGNING SCIENCE/KNOWLEDGE

The work of Joichi Ito encourages us to accept an understanding of science which opens scientific research to the new challenges of civilization instead of tightly keeping to existing structures. As this concerns not only the discovery of "scientific truths" but also important ideas, thoughts, views and related social practices, the founders of the anti-disciplinary *Journal of Design and Science* envision the future of science through analogy and cooperation with design. On the one hand, science turns into a set of projects whose scope includes the production of new systems which may become out of control; on the other hand, a researcher is no longer an external actor in relation to the project but rather an active participant:

> Design encompasses many important ideas and practices, and thinking about the future of science in the context of design – as well as design in the context of science – is an interesting and fruitful endeavor. Design has also evolved from the design of objects both

* This article was written as part of the research projects VEGA No. 2/0107/14 *Hypermedia Artefact in a Post-digital Age and The Interfaces of Science in the Post-digital Age. The Mediatisation of Science* under the Visegrad Scholarship Program.

> physical and immaterial, to the design of systems, to the design of complex adaptive-systems. This evolution is shifting the role of designers; they are no longer the central planner, but rather participants within the systems they exist in. This is a fundamental shift – one that requires a new set of values […] Also, as a "participant" we can engage at each of these scales if we are aware of and able to use all of our lenses by being aware of the systems that we are in and being continuously perceptive. This would be much more of a design whose outcome we cannot fully control – more like giving birth to a child (Ito 2016).

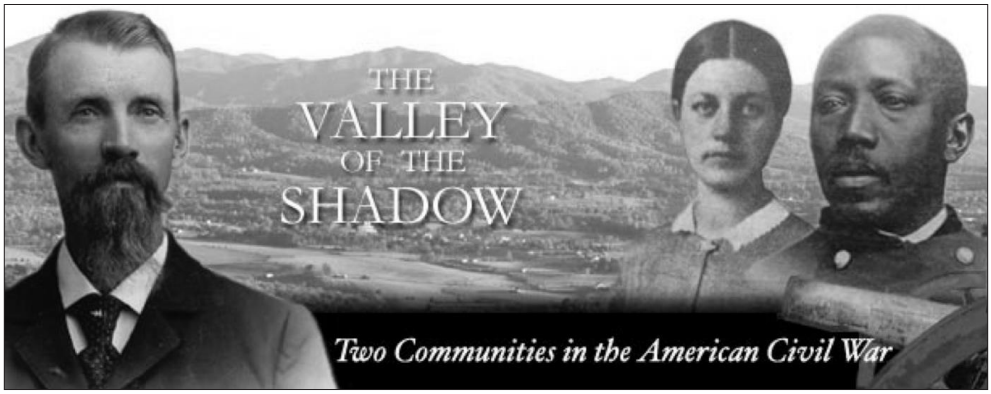
The new design of science is accompanied by new phenomena in academic work which also permeate educational processes (Senchyne 2016). Based on the humanities as an example, Jeffrey T. Schnapp describes the issue accurately in his recent publication entitled *Knowledge Design: Incubating New Knowledge Forms, Genres, Spaces in the Laboratory of the Digital Humanities* (2014). Instead of a general notion of science, he works with the concept of "knowledge design", a reaction to the digital entanglement of contemporary humanities.

> The phrase Knowledge Design describes the situation in the contemporary humanities that most closely engages my own work as both an analog and digital humanist: which is to say, a setting in which neither the methods that produce humanistic knowledge nor the forms and genres into which such knowledge is shaped are givens. The tools of humanistic inquiry have become as much objects of experimentation and research as have their modes of dissemination. Statistical methods press up against one edge of the qualitative human sciences; graphic and information design press up against another. Laboratories arise with a team-based ethos, embracing a triangulation of arts practice, critique, and outreach, merging research, pedagogy, publication, and practice. The once firm boundary line between libraries, museums, archives, and the classroom grows porous as scholarship, deprived of its once exclusive print-based home, shuttles back and forth between pixels and the page, the stacks and the streets, galleys and the gallery. Micro- and macro-scale modes of inquiry flourish side by side, giving rise to new challenges: how to construct arguments that zoom back and forth between the micro, the meso, and the macro, perhaps even overleaping those middle layers of analysis and narrative that once constituted the home turf of the arts and humanities disciplines? How to weave together forms of visual and verbal (and – why not? – acoustical, tactile, and olfactory) evidence? How to chunk information in a world that demands short as well as long forms, and where iterative and multichannel publishing is increasingly the norm? (Schnapp 2014)

Thus, these new forms of publication indicate a role of participation in the production of information, not only in the meaning coined by Marshall McLuhan (the medium is the message), but also in the one preferred by Lev Manovich within the perspective of infovis (2011), arguing that visuality – as an aspect of structuring and designing information – is an important aspect of the production of scientific publications. There are many examples of this, but particularly noteworthy are the projects in the varied portfolio of the Dig@Lab website (diglab.org). In this paper, we will describe two projects, one focused on the production of fully "born-digital" scientific publications and the other dealing with the publication of audiovisual academic recordings.

In the 1990s, there was a tide of enthusiasm concerning the new possibilities of hypertext technology – apart from being a profitable business tool (enabling contact

with customers through web browsers) and a new field of exploration for artists (net art, New Media art) and writers (literary hypertexts), it also inspired new academic environments for the humanities. The new challenge was to produce fully "born-digital" scientific publications. One of the contemporary examples is the initiative of the editors of the *American Historical Review*, who started experimenting with various forms of scientific publication based on an existing structure of digital archiving of historical sources. They offered this possibility to several historians and the initiative led to several projects being started: in 2000, Robert Darnton published *An Early Information Society: News and the Media in Eighteenth-Century Paris*; in 2001, Philip J. Ethington published the hypertext project *Los Angeles and the Problem of Urban Historical Knowledge*; and in 2003, William G. Thomas published the article *The Differences Slavery Made: A Close Analysis of Two American Communities,* which is also available in a hypertext version, created for the website of the *American Historical Review* in cooperation with Edward L. Ayers – all of these three projects can be accessed online. Starting from his cooperation with Thomas, Ayers went on to produce a greater project, a platform entitled *The Valley of the Shadow: Two Communities in the American Civil War*, which was launched in 2002, receiving the James Harvey Robinson Award from the American Historical Association (AHA) as the best teaching project.



The Valley Project details life in two American communities, one Northern and one Southern, from the time of John Brown's Raid through the era of Reconstruction. In this digital archive you may explore thousands of original letters and diaries, newspapers and speeches, census and church records, left by men and women in Augusta County, Virginia, and Franklin County, Pennsylvania. Giving voice to hundreds of individual people, the Valley Project tells forgotten stories of life during the era of the Civil War.

This project is particularly significant for us not only because it offers a fully digital genealogy (created with digital tools and presented in a digital environment) but also because after a few years of existence one of the authors recounted its creation both from the author-participant perspective (self-ethnography) and from the perspective of a participant in digital scientific communication. In an article titled *Writing a Dig-*

ital History Journal Article from Scratch: An Account (2007), William G. Thomas reports on the production process of a "new scientific rhetoric" (Thomas 2007) in his digital history project (wider, digital humanities, Robertson 2016).[1]

The fundamental difference was not only the change of cognitive framework for conceptualizing the project but also the framework of electronic communication. The promising technological innovation turned out to be very problematic. Consistent use of available digital formats (HTM) was completely destroying the structure of coherent disquisition and clear reasoning used in printed articles. The challenge was to find a way of using digital hypertext – a structure of nodes and links – as a means of coherent argumentation ("We wanted to explore how we might integrate the digital form of presentation with the argument we hoped to make"; Thomas 2007). The project's authors wanted to make sure that it would be based on the three pillars that are essential for every scholarly publication in the field of history: facts, argumentation and disquisition. However, using hypertext technology as a communication framework, it seemed almost impossible to include these pillars in the project's structure. How can one perform the fusion of form and content, if the cobweb structure of the text fragments the disquisition and reveals the beginning of the argument? It makes it difficult for the reader to follow the correlation between facts and argumentation. The project did not end up a failure only thanks to the discussions during conferences dedicated to hypertext technologies and also consultations with programmers, researchers also specialized in the Civil War period, and students of history (as critical users and advisors).

As a result of the discussions and consultations (during which it was programmers who expressed the greatest deal of optimism regarding the effectiveness of using HTM technologies in the project), a description of the research premises was added to the project, the proportion of generated content was constrained, and the project also received a new feature: a tracking system following the trajectory of a particular reader as he or she moves through the hypertext. Participants may now successfully explore not only historical information but also information about the objectives of the project, one of which is to use a seemingly homogenizing history of a phenomenon – in this case slavery in the US South – to uncover its regional variants. In this regard a set of maps presenting particular parameters in the two examined regions turned out to be irreplaceable – they seemed to be much more effective than the text presentation. Within a few years of release, this "born-digital" academic publication entered the curriculum of several universities' postgraduate programmes in history. Still, among professional historians, printed articles remain more popular. Meanwhile, the number of guests on the project's website keeps growing. They are probably students or passers-by looking for information about the Civil War (which begs the question of who the target audience of these digital projects is).

It seems that the experience of the project's authors played a significant role in determining the official and unofficial recommendations developed by AHA precisely for the assessment of digital history projects,[2] which in the subsequent year were taken over by the Association of Japanese Historians. As a result, the use of digital methods and media must have substantive grounds[3] (for instance when there

are audiovisual sources) as well as exhibit reasonable utilization of new methodologies. Digital projects should support the transformation of scientific communication. The projects must respect the interest of maintaining the respective discipline's research standards, presenting scientific values and supporting the development of the discipline. On the other hand, the Association (AHA) appreciates new forms of scientific communication (blogs, online publications, community portals), declares support for researchers interested in digital tools and recognizes the need for a wider engagement of researchers in the process of creating a new digital environment for historical research. It seems to reject the discrimination against digital publications within scientometric systems.

The founders of the Internet journal *Audiovisual Thinking*: *The Journal of Academic Videos* have a much more radical opinion of the use of digital media in scientific publications. In a short proclamation, the editors describe the declining dominance of text as well as everyone's right to an autonomous choice of medium for scientific communication.

> For hundreds of years, scholars have been limited to the written word and the occasional 2D illustration, but today, the revolution in affordable audiovisual technology is challenging the dominance of text as the primary means of communication and expression. We believe that scholars should also have the right to express themselves and their research and ideas in any (and as many) formats and media that they see fit (*The Academic Video Manifesto*).[4]

At the same time, the editors aspire to maintain scientific standards analogous to those of text-based journals, such as to

- disseminate new observations, knowledge, insights or theories, thereby adding to the existing body of knowledge,
- acknowledge previous knowledge, insights or theories, and build upon the existing body of knowledge,
- credit all sources and references, be they visual, written or oral,
- be self-critical and self-reflective (*The Academic Video Manifesto*).[5]

The radicalness of the editors of *Audiovisual Thinking* likely springs from a need to protect the interests of researchers using audiovisual media who contend with the necessity of presenting audiovisual material in a textual form, as there are many aspects that are infeasible to be represented in text/language, including emotions, affects, sounds and complex spatial artefacts. The editors are convinced that academic video must subordinate text to audiovisual means (all submissions must be audiovisual) and it must do so in such a way that content comprehension is not dependent on identifying the semantics of individual words.

In *Reflections on Academic Video*, Erikkson and Sorensen (2012) present a justification for this kind of proclamation. They mention various audiovisual communication practices such as recording academic lectures and making them available to students in audiovisual form, playing relevant videos in class or recommending useful audiovisual material on the internet. In spite of the opposition of the representatives of academic disciplines, the authors call for introducing audiovisual forms into academic practices on equal terms with textual discourse. In this regard, they quote authoritative research on digital convergence and its influence on how one

may produce, watch and make digital content available. They stress that academic video and video-essays are not mere futuristic expectations – these tools are already utilized and many of their aspects have been a part of the scientific discourse for a long time. The authors recount their own experiences as authors of academic video to prove their claims (autoethnography), also using Brodeker's concept of the specificity of an original personal documentary, the practices of visual ethnography and the rules of *Dogme 95*[6] devised by Lars von Trier, which sought to liberate film from technical and technological embellishments. Subsequently, they describe examples in anthropology, visual sociology, history and sociopolitics (alternatively socioaesthetics, Wodiczko 2015). Their work empirically implements the academic video-essay requested by the editors of *Audiovisual Thinking*.

Reflections on Academic Video is a kind of publication that is frequently used nowadays – the authors report on their own projects, focusing on the academic work process and sometimes exemplifying the used method. Apart from autoethnography, we can observe here the phenomenon of designing new research fields (new systems) as well as designing the research activity performed inside the project itself (Ito 2016), which can be interpreted as a conscious (or subconscious?) adaptation of academic work to new technological possibilities. It can be said that the proclamation becomes an essential component in emphasizing the processual character of designing academic work processes.

THE VISUAL INTERFACE OF SCIENCE

In the last few years, a lot of publications have appeared in the Western environment referring to digital humanities (DH) movements. It can be concluded that the fundamental tendencies, themes and issues of the humanities have become only a sub-standard that disregards the DH perspective (including quantitative methods). However, this tendency does not concern the humanities in Central Europe, which very often operate within the analogue tradition of science, and thus they – seemingly – contend with the dilemma of functioning "between" humanities and digital humanities, i.e. between what are currently two opposing presentations of "knowledge" – between the analogue tradition and digital humanities practices. Some researchers have been trying to move away from the "analogue foundation" in which the humanities of this region are stuck and have been frequently confronted with the reality of digitization and mediatization of science. This has occurred, for instance, through their occasional participation in Western European projects, which demonstrated the rather limited, though diversified, employment possibilities of these institutions and revealed their weak (but still diversified) background of digital infrastructure. We have no knowledge of any research aimed at mapping the activities of digital humanities' centres or digital projects in the fields of literature, culture or general humanities in Central Europe. This fact has allowed us to carry out a non-professional survey in a small community of academic teachers, which, however, does not deal with the activities of researchers in the DH movement of this region. In a very limited scope, the survey presents the "openness" of the region's academic community in the humanities to the digital environment. Due to a lack of

institutional support in developing interest in DH in our region, we have decided to take a look at this "openness" in a mini-pilot project titled *Interfaces of Science* making use of a substitute issue, namely the aspect of "visuality", which along with the DH material base can set up inclusive relations (Hayles 2012).

Since this is a pilot survey of the scope of openness to technologically motivated changes, it covers a small group of teachers of academic disciplines in the humanities in Slovakia, the Czech Republic and Poland. We have decided to survey the aspect of openness/readiness of researchers to the digital environment through the prism of the researchers' approach towards visual aspects of the performed disciplines and have tried to examine to what extent they use visuality, or what hopes and expectations they have in relation to it.

Encouraged by the presence of visual anthropology, visual sociology (Sztompka 2017) and the distribution of tools and applications to perform a presentation on the one hand, and because of the intense invasion of visuality into the internet versions of natural science journals (e.g. in the form of graphical abstracts[7]) on the other, we wanted to find out what opens humanist researchers to visuality and vice versa, and what impedes or slows them down. Finally, we aimed to find out which university teachers in the Central European region have become involved in the processes of "inventing/finding digital media" (Murray 2012).

During the research, we interviewed 19 researchers (including 4 women), who represent various scientific disciplines in Slovakia, the Czech Republic and Poland. The interviews were conducted between October 2016 and March 2017 and concerned two aspects. The first addressed the use of the internet and digital media to promote science, extend the efficiency of scientific work, improve contacts between scientists, and so on. The second aspect directly tackled the issues of this article and concerned questions about the attitudes of scientists towards visualization and visuality in science. The research focused on how much they are attached to traditional interfaces and structures of presenting research results, as well as to what extent they have opened up to possibilities provided by the new media as far as visualization of work results and the publication thereof are concerned.

The research was of a qualitative nature, so the results cannot be extrapolated to any extensive group of researchers in the countries in question. The respondents answered the following questions about visualization in science (these questions were just a starting point and were frequently extended and made more specific):

1. Do you imagine your discipline of science in the visual form?

2. (4) What technical devices and media, in your opinion, do scientists need in today's world? Which of them could you do without?

3. (8) Do you prepare multimedia presentations of your papers or lectures? If so, when you prepare a presentation, do you skip any stages of the work, e.g. when you write an article?

4. (9) Do you think that in your field it will be possible for a multimedia journal to exist? Could the scientific publications in your field have other multimedia/visual forms? What criteria should such a publication meet to be treated as scientific (review, annotations, what else)?

5. (10) Could a visual form of scientific publications exist independently or only as a complementation, component or comment? What other functions may it have (i.e. clarification, facilitation of understanding)?

In the part of the survey *Interface of Science* in which we ask about consent to intensive "visualization" of the performed disciplines, references are made to "academic video" – meaning that an analysis of an academic essay presented by the initiators of *Audiovisual Thinking* (AT) might constitute an analogy for organizing responses given by the representatives of philosophy, philology, sociology, marketing and new media. The answers obtained from Slovak and Czech male and female researchers, as well as a Polish female researcher, are not treated as elements of statistical research, but we solely want to disclose the views of a small group of academic workers employed in universities in Central Europe, and thus show the opinions of providers of knowledge about the *modus operandi* in contemporary performance of science, and possibly also to provoke a discussion, taking into account the recipients of knowledge as well.

The initiators of academic video were criticized for their idea (*Reflections on Academic Video*) by representatives of Dutch and Swedish academics – one stressed the superfluousness and inadequacy of the audiovisual mode in scientific discourse, that at best it was recognized as an unrealistic chimera, while another declared a strong attachment to the primacy of words over pictures and the inability to go beyond the word-picture dichotomy. In comparison, our respondents presented a great variety of opinions:

a) Philosophers were convinced that it was necessary to focus on language forms, as well as on the reading and text-interpretation process; but there was also a strong belief that philosophy might and should use visual forms; some also appreciated e.g. philosophical cartoons (Doxiadis – Papadimitriou: *Logicomix. An Epic Search for Truth*, 2009); some were curious to adopt visual forms for the purposes of academic discourse.

b) Marketing researchers presented, even more consequently, the belief that visual components are important and indicated the equivalence of language and picture components.

c) Philologists stressed the fundamental role of language – both at the level of examined objects as well as in academic literary discourse; only one response indicated the importance of visualization in DH projects (in reference to the Czech Academy of Sciences and its project focusing on a quantitative analysis of a Czech poem).

d) Sociologists were strongly in favour of the logocentrism of their own discipline.

For our respondents, the *sine qua non* condition for possible visual publications was an anonymous review process. Could it be because the implementation of visual materials may decrease the degree to which the rules of coherent argumentation are respected and linear text is supplanted, because such a form of publication would have to be the subject of fragmentation, hypertext practices of structuring information? Would an anonymous review eliminate these occurrences? Or would it resolve the issue of "suitability"[8] between the form and content of a publication?

All respondents provided a very laconic and almost identical answer that requires

interpretation, because when we asked about the potential form of scientific journal the responses gave preference to the internet over print – we found this agreement very surprising. We are aware that the communication framework of the survey is completely different from the framework of making such proclamations public. It is because the AT editorial section has not only taken the risk related to promoting the experiment but also assumed the responsibility connected with possible attacks from opponents/critics. However, the answers provided by our respondents seemed very cold and formal to us. Formal, because at best they copy the structure of forms used by editorial sections of scientific journals in the peer-review process in our region and respond to the question about the relativeness of the issue in academic publications, as well as in the bibliography used therein. To a degree, they only formally refer to the needs for securing scientific publication standards. And cold, because the chances for innovative forms of one's own discipline or journals were small due to the conservatism present in the environment of the individual disciplines, even though the researchers declared an open attitude. One would expect that along with the declaration of openness and greater interest, some open thought and the ability to conceptualize might appear. One of the explanations for this state of affairs is the fact that we indeed asked deliberately about image, which is closer to a mental experiment than an exemplification or description of any new occurrence, or a new object. If the media researchers who claim that they are still in an emergence condition are right (Murray 2012) – that the usage processes and occurrences of diversified communications related to them (including the scientific ones – Schnapp) decide on direction (emergence) – then, in this context, a question remains concerning the nature of the attitude presented by academics in our region. The answers collected by us suggest little involvement. Some justification of this state may lie in the low interest in being "self-critical and self-reflective" in the academic discourse in our geographical region, the conservative attitude of the academic environment, the funding structure of universities – namely, underinvestment of universities (?) – or conservative university study programmes. However, the simplest justification can be connected with the low value of such publications in binding scientometric systems, which results in a lack of practical contact and little experience with using audiovisual tools.

METHOD, DISCUSSION AND FUTURE WORK

Our method relied on qualitative research, but only insofar as it was based on written/live responses to the survey questions carried out in a small (but international) group of university teachers. We also managed to meet our interviewees one more time to broaden the interviews by asking additional questions. However, it has turned out that the interviewees simplified the tasks for themselves and often answered routinely, which resulted in a lack of understanding of the subsequent questions, or that they avoided questions that were inconvenient to them – mostly when we were interested in the intensity of intellectual endeavours and the establishment of new intellectual contacts through online platforms. In this respect, our survey should be repeated and we should interview everyone face-to-face. By the way, we should not only reveal to the interviewees that we wished to find out how much

they are interested in new challenges in the humanities today but also should disclose the fact that we did not ask about the DH issue straight away, in order to avoid having to check their competence or scrutinize their knowledge of DH issues.

"Fooling" the respondents participating in the empirical research (Szpunar 2010) could not have harmed them (however, one person reserved the right not to give their consent to disclose their identity and wanted to participate anonymously), because we did not plan to use the results to describe different or similar cases (causa) but wanted to use the answers to create a new task (research creation). In other words, we aimed to set the direction for the aspects of visuality in humanistic cognition, all rooted in the technology shift (in forecasting meaning), in what is happening with the visible interfaces of science. In this respect, the survey results determine a new field of exploration through questions that are fundamental to us: do the researchers imagine that their discipline, including scientific communication in professional magazines, anticipates visual forms or visuality? The respondents revealed what is important to them within the context of our questions (blurring disciplinary boundaries, declarative and rather pragmatic opening to visuality – different only with those who work with visuality more intensively – as well as a conservative approach to coherent text culture and consistent argument). In terms of the attitude of the respondents and academics working in the humanities towards visual forms of a discipline or publication, our survey has, albeit slightly, still shown a tendency towards integrating the anthropological approach in the qualitative research (Forlano 2015).

However, in conclusion, our survey pays attention to the need for a greater interest – in the academic environment of our region – in the current necessity of an emerging/new image of the humanities, in communication with the scientific humanities. In this context, the following points seem to be significant:

1. Pondering of the general requirements in relation to a digital project and new-media reflection of literature in the context of digital history experiences and the audiovisual academic essay.

2. Incorporation of the thought about consequences of the selection of a medium, particularly communication technology for designing the humanities (knowledge).

Communication technologies nowadays are extending scientific communication and making it a subject of new conventions. As a matter of fact, we need to develop new principles for it, which will be defined based on looser boundaries between science and knowledge, and the establishment of a new agreement on the appropriateness of scientific publications in which it is presented, i.e. a new agreement between the provider and the recipient, allowing for a variability of standards in the creation of publications (e.g. Dighub). In this process, Habermas's (1981) views[9] will be important, as well as experiences of regular or new digital rhetoric.[10] To sum up, one should find that in relation to the challenges of modern "visible interfaces of knowledge", it is not enough to refer to the proverbial "openness" (well known from behavioural psychology) of university teachers towards civilizational and intellectual "novelties". The weak responses brought to our attention the fact that the value of creativeness in the work of an academic also includes active participation in the creation of the "scientific" process (because only one respondent referred

to this implicitly). As it appears, the thing that is really missing within the "openness" observed by us is intellectual curiosity and endeavour, the uncompromising and even crazy (as inquisitors) aiming at the exploration of new levels (appealing, mysterious and prohibited). The inquisitiveness and zeal presented in the behaviour of researchers in Stanisław Lem's story *How the World Was Saved* is also one of the four basic indicators of "curiosity" which *Merck* studied as a conglomeration of the factors (openness, inquisitiveness, creativity, distress, tolerance) determining the achievement of creative innovative solutions. It appears that in accordance with the views of questioned workers in the USA, Germany and China, conditions favouring inquisitive follow-up through the field of new thought (theories, hypotheses, etc.) are significant for zealous curiosity, for the broadening of human thought. It seems that the answers provided by the questioned teachers highlight the fact that they do not have adequate conditions to develop and display zealous curiosity. However, this opinion should be revised and described in detail in the context of designing science and knowledge in our region.

NOTES

[1] About relationships and differences between digital history and digital humanities, cf. Robertson 2016.
[2] Published in September 2015 at: https://www.historians.org/teaching-and-learning/digital-history-resources/evaluation-of-digital-scholarship-in-history/guidelines-for-the-professional-evaluation-of-digital-scholarship-by-historians). Accessed June 25, 2017.
[3] Lopes (2009) formulated similar expectations to computer arts to be used for media in some way justified with the artist's intention.
[4] The Academic Video Manifesto. Accessed April 25, 2016. http://www.audiovisualthinking.org/about/manifesto/.
[5] The Academic Video Manifesto. Accessed April 25, 2016. http://www.audiovisualthinking.org/about/manifesto/.
[6] Accessed May 15, 2017. https://en.wikipedia.org/wiki/Dogme_95.
[7] Accessed May 20, 2017. https://www.elsevier.com/authors/journal-authors/graphical-abstract.
[8] About "suitability" and differences between convenientia and decorum, cf. Fischer 2015.
[9] For example, the series *Digital Debates* 2016.
[10] See Ridolfo – Davidson 2014, Douglas 2015.

LITERATURE

Ayers, Edward L. – Anne S. Rubin. 2000. *The Valley of the Shadow: Two Communities in the American Civil War*. New York: W. W. Norton & Company.

Darnton, Robert. 2000. "An Early Information Society: News and the Media in Eighteenth-Century Paris." *American Historical Review* 105, 1: 1–35.

Douglas, Eyman. 2015. *Digital Rhetoric: Theory, Method, Practice (Digital Humanities)*. Michigan: University of Michigan Press.

Doxiadis, Apostolos – Christos H. Papadimitriou. 2009. *Logicomix. An epic search for truth*. New York: Bloomsbury USA.

Erikkson, Thommy – Ejbye Sorensen. 2012. "Reflections on Academic Video." In *Seminar.net*. Accessed

July 12, 2016. http://www.seminar.net/index.php/component/content/article/75-current-issue/186-reflections-on-academic-video.
Ethington, Philip J. 2001. *Los Angeles and the Problem of Urban Historical Knowledge*. Accessed July 7, 2017. http://lapuhk.usc.edu/.
Fischer, Jakub. 2015. *Wątki natury epistemologicznej i etycznej w staropolskiej refleksji nad retoryką i poezją na przełomie XVI. i XVII. wieku*. Accessed July 12, 2016. https://repozytorium.amu.edu.pl/bitstream/10593/10942/1/Rozprawa%20doktorska.%20Jakub%20Fischer.pdf.
Forlano, Laura. 2016. "Decentering the Human in the Design of Collaborative Cities." *Design Issues* 32: 3: 42–54. Accessed July 12, 2016. http://www.mitpressjournals.org/doi/pdf/10.1162/DESI_a_00398.
Habermas, Jürgen. 1981. *Theorie des kommunikativen Handelns*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
Hayles, Katherine. 2007. *Electronic Literature: What Is This?* Accessed April 25, 2016. https://eliterature.org/pad/elp.html.
Hayles, Katherine. 2012. *How we Think: Digital Media and Contemporary Technogenesis*. Chicago – London: The University of Chicago Press.
Ito, Joichi. 2016. "Can design advance science, and can science advance design?" In *The Journal Design and Science*. Accesed July 12, 2016. https://www.pubpub.org/pub/designandscience?context=jods.
Lem, Stanisław. 1965. *How the World Was Saved*. Accessed July 30, 2017. http://english.lem.pl/works/novels/the-cyberiad/146-how-the-world-was-saved.
Lopes, Dominic. 2009. *A Philosophy of Computer Art*. London: Routledge.
Manovich, Lev. 2011. "What is visualization?" *Visual Studies* 26, 1: 36–49. Accessed April 25, 2016. http://dx.doi.org/10.1080/1472586X.2011.548488.
Merck. Accessed April 25, 2016. https://curiosity.merckgroup.com/docs/Curiosity_Full-Report_English.pdf.
Murray, Janet. 2012. *Inventing the Medium: Principles of Interaction Design as a Cultural Practice*. London: The M.I.T. Press.
Perkins, David N. 1986. *Knowledge As Design*. Hillsdale: Lawrence Erlbaum Associates.
Ridolfo, Jim – Wiliam Davidson. 2014. *Rhetoric and the Digital Humanities*. Chicago: The University of Chicago Press.
Robertson, Stephen. 2016. "The Differences between Digital Humanities and Digital History." In *Debates in the Digital Humanities*. Accessed May 25, 2016. http://dhdebates.gc.cuny.edu/debates/text/76.
Senchyne, Jonathan. 2016. "Between Knowledge and Metaknowledge Disciplinary Borders in Digital Humanities Library and Information Studies." In *Debates in the Digital Humanities*. Accessed April 25, 2016. http://dhdebates.gc.cuny.edu/debates/text/76.
Schnapp, Jeffrey T. 2014. *Knowledge Design: Incubating new knowledge forms, genres, spaces in the laboratory of the digital humanities*. Accessed July 12, 2016. http://jeffreyschnapp.com/wp-content/uploads/2011/06/HH_lectures_Schnapp_01.pdf.
Szpunar, Magda. 2010. *Internet w procesie realizacji badań*. Toruń: Wydawnictwo Adama Marszałka.
Sztompka, Piotr. 2017. Socjologia wizualna. Fotografia jako metoda nadawcza. Warszawa: PWN.
Thomas, William G. – Edward L. Ayers. 2003. "The Differences Slavery Made: A Close Analysis of Two American Communities." *American Historical Review* 108: 3: 1299–1307.
Thomas, William G. 2007. *Writing A Digital History Journal Article from Scratch: An Account*. Accessed April 25, 2016. http://digitalhistory.unl.edu/essays/thomasessay.php.
Wodiczko, Krzysztof – Adam Ostolski. 2015. *Socjoestetyka*. Warszawa: Wydawnictwo Krytyka Polityczna.

Knowledge design. Interfaces of science. Digital humanities.

Along with new ideas inspiring the design of science and knowledge, we observe numerous innovations in the ways of publishing research outcomes. It is possible that digital media together with artificial intelligence are causing permanent changes in scientific communication and in the design of research and publications. In the humanities, this phenomenon has led to the production of academic video and "born-digital" publications. How do these tendencies and initiatives fare in the environment of Central European universities? We have conducted an inquiry into this issue within the pilot research project *Interfaces of Science*, and the answers given by Slovak, Czech and Polish scientists and researchers indicate that they do not enjoy adequate conditions to develop zeal and openness.

Bogumiła Suwara, PhD.
Institute of World Literature
Slovak Academy of Sciences
Konventná 13
811 03 Bratislava
Slovak Republic
bsuwara@gmail.com

Prof. Andrzej Adamski, Ph.D.
University of Information, Technology and Management
H. Sucharskiego 2
35-225 Rzeszow
Poland
aadamski@wsiz.rzeszow.pl

KAREL PIORECKÝ: Česká literatura a nová média

Praha: Academia, 2016. 296 s. ISBN 978-80-200-2578-4

Monografia Karla Pioreckého *Česká literatura a nová média* je jednou z malého množstva publikácií v strednej Európe, ktoré sa venujú tematike prepojení medzi literatúrou a technológiami, digitálnymi či novými médiami a zároveň stavajú odrazový mostík aj pre ďalšie oblasti digitálnej kultúry. Digitálna revolúcia sa podpísala nielen na zmenách v obsahu, forme a medialite literárneho textu, odzrkadlila sa aj v platformách recepcie, pričom ponúkla i viaceré, mediálne špecifické analytické prístupy (z angl. termínu Katherine N. Hayles *media-specific analysis*). Kniha *Česká literatura a nová média j*e vysoko aktuálna a pre české kultúrne prostredie ponúka sumarizujúce dielo, ktoré v ňom doposiaľ absentovalo. Prináša veľmi podstatnú sondu do českej literárnej tvorby na internete a súčasne sa prezentuje aj ako reflexia využitia literárnovedného prístupu v priestore nových médií. V českom literárnovednom prostredí sa totiž, ako tvrdí Piorecký, venovalo doposiaľ len veľmi málo pozornosti vzťahu medzi literatúrou a novými médiami (11). Publikácia má zásadné opodstatnenie pre zaplnenie tohto prázdneho miesta, otvára širšiu diskusiu a podnecuje k ďalšej umeleckej tvorbe.

Metodologicky sa kniha opiera o osvedčené prístupy západnej teórie elektronickej literatúry ako remediácia, demokratizácia diskurzu, kultúrna dimenzia remediačného procesu, digitálna textualita a literárny systém predigitálnej éry, pričom prináša aj obohatenie v podobe vnímania „aktu zverejnenia" ako zlomového bodu, pri ktorom sa Piorecký opiera o pojem Miroslava Červenku.

Autor vkladá prvé stopy svojho materiálového prístupu do polemickej recepcie internetu v českých literárnych časopisoch od 90. rokov (internet ako zbytočnosť či internet ako progres) až po rok 2009. Analytická kapitola *Literární experimenty na českém internetu* sa zaoberá niekoľkými príkladmi tvorby na poli elektronickej poézie (animované diela na serveri *www.magazlin.cz*, video *ABS* Jiřího Černického), hypertextovej prózy (*Město* Markéty Baňkovej) a multiautorského hypertextu (*HyperHomer* Petra Odilla Stradického ze Strdic). Na vysvetlenie Piorecký dodáva, že v „období, v němž začala dominovat flashová technologie animací (či ještě později animace vytvářené v jazyce Processing), už nikdo z českých básníků o experimentální kombinaci textu a digitální animace neprojevil zájem" (70). Je preto logické, že sa autor musel zaoberať širším spektrom tém, ktoré síce do oblasti literatúry a nových médií patria, no nemožno ich nazvať priamo „novomediálnou literatúrou". Ide o české literárne blogy, amatérske literárne fóra a umeleckú reflexiu nových médií v tlačenej literatúre. Piorecký v týchto kapitolách ponúka synchrónny a zároveň diachrónny pohľad na problematiku – pozornosť sústreďuje na históriu románov na pokračovanie a vývoj blogu od média pre sebaprezentáciu k projektom spoločného písania na sociálnych sieťach (najmä Twitter a Facebook), všíma si amatérsku literárnu tvorbu od druhej polovice 19. storočia až po formovanie komunít. Materiálovo bohatá kapitola *Umělecká reflexe nových médií v tištěné literatuře* prechádza od literárnej reflexie telegrafu (od jednoaktovky *Český telegram* Františka Jaroša z roku 1871) cez podoby využívania telefónu (vo veselohrách, ako SMS romány, SMS poézia), diela pracujúce s princípmi emailovej komunikácie (v románe, eseji a poézii) až k príkladom konceptuálnej literatúry (počínajúc prózou Jaroslava Malinu a Jaroslava

Benedíka *AMOR. Počítačový systém k automatickému generování milostných scén* z roku 1993). Práve pri analýzach konceptuálnej poézie a prózy Piorecký stavia do popredia fenomény naviazané na digitálnu kultúru: generovanie textov, gamifikáciu, *glitch art* (umenie pracujúce s estetikou chyby) či staršie fenomény, ktoré prostredníctvom digitálnej revolúcie na seba znova pritiahli pozornosť: metaliterárny aspekt a apropriáciu.

Zakončenie knihy kapitolou o postdigitálnej ére a nutnosti rozvíjania nových metodológií, ktoré by reflektovali príchod (post)-digitálnych médií a spracovali ich vplyv na literárnu kultúru, možno považovať za opodstatnené pre krajiny strednej Európy, obzvlášť pri Pioreckého tvrdení, že „[č]eská literární věda jako by ovšem stále setrvávala na pozici trochu nedůvěřivého a vyčkávajícího pozorovatele, který tuší, že se něco stane, ale zatím nemá důvod měnit mnoho ze svých zvyků" (245). K hlavným rozdielom medzi literatúrou predigitálnej a postdigitálnej doby radí Piorecký tieto tri procesy: reštrukturácia a rozpínanie literárneho systému, destabilizácia textu a vernakularizácia literárnej kultúry. Prostredníctvom nich implikuje, že až po zmenách v metodologickom aparáte českej literárnej vedy bude možné sa priklonit k zásadnejšiemu uvažovaniu o literárnych počinoch na internete. Na tomto mieste ponúka ako odrazové mostíky teóriu Jana van Dijka o *štrukturálnej komunikačnej revolúcii*, modeláciu pojmu *literárny systém* Siegfrieda Schmidta, *distant reading* (opak *close reading*) Franca Morettiho, koncept makroanalýzy Matthewa L. Jockersa či teórie Waltera Benjamina, Henriho Jenkinsa a Normana Fairclougha spojené s demokratizáciou diskurzu alebo Cullerov pojem literárnej kompetencie.

Takýto záver otvára priestor pre ďalšie podobne orientované projekty. Pioreckého publikácia by mohla byť prínosná nielen pre literárnovednú obec, zaoberajúcu sa procesmi čítania, písania, publikovania online a offline, ale pre svoj širokospektrálny prínos do oblasti nových médií by mohla zaujať aj vedkyne a vedcov z iných odborov – mediálnej teórie, interaktívnych médií, vizuálnej kultúry, hudobnej vedy, a tiež z technických oblastí či umeleckú a študentskú verejnosť pôsobiacu v digitálnej kultúre.

ZUZANA HUSÁROVÁ

MÁRIA KUSÁ (ed.): Ruská literatúra v slovenskej kultúre v rokoch 1825 – 2015

Bratislava: VEDA, vydavateľstvo SAV, 2017. 263 s. ISBN 978-80-224-1556-9

V roku 1998 vyšiel 4. zväzok projektu *Stručné dejiny umeleckého prekladu na Slovensku,* ktorý bol venovaný recepcii ruskej literatúry na Slovensku v historickom priereze zahrňujúcom prakticky celé obdobie našej recepcie tejto literatúry, t. j. obdobie od roku 1836 do roku 1996. Bola to významná syntetická práca, ktorá sumarizovala, hierarchizovala a precizovala materiál týkajúci sa jednotlivých etáp slovensko-ruských literárnych vzťahov, vychádzajúc pritom tak z autentickej heuristickej práce jednotlivých autoriek tejto kolektívnej monografie, ako aj z ich kritického prehodnocovania čiastkových výskumov a štúdií, ktoré boli dovtedy publikované. Monografia sa stretla so širokým pozitívnym ohlasom odbornej i laickej verejnosti.

Po uplynutí takmer dvadsiatich rokov pôvodný autorský kolektív, rozšírený o ďalšie tri spoluautorky, pripravil do tlače druhé, upravené a doplnené vydanie tejto publikácie pod názvom *Ruská literatúra v slovenskej kultúre v rokoch 1825 – 2015.* Ako vedecký recenzent rukopisu tohto druhého vydania som konštatoval, že text je v porovnaní s prvým vydaním významne prepracovaný a doplnený nielen o obdobie recepcie ruskej literatúry na Slovensku v rokoch 1995 – 2015, ale aj o novozistené fakty, ktoré posúvajú dejiny tohto kultúrneho fenoménu o celé jedno desaťročie hlbšie do minulosti. Skúsme

sa však pozrieť na obsah tohto druhého vydania podrobnejšie.

To, čo v súvislosti s prepracovaním či úpravou textu prvého vydania vystupuje najzreteľnejšie do popredia, sú štyri zásadné elementy.

Prvým je fakt, že tam, kde si to vyžadovala šírka spracúvaného materiálu, je periodizácia jednotlivých období doplnená citlivejšou vnútornou stratifikáciou, akýmisi „subobdobiami" vnútri daného obdobia, pričom tak celé obdobia, ako aj tieto „subobdobia" sú dôsledne časovo vymedzené. Na ilustráciu, ako pars pro toto, by sme mohli spomenúť precizovanie periodizačnej stratifikácie hneď v prvej kapitole (*Na počiatku bolo slovo…*, autorka Soňa Lesňáková).

Druhým faktom svedčiacim o výraznej inovácii tohto vydania je rozšírený poznámkový aparát, ktorý vhodným spôsobom dopĺňa či kompletizuje informácie prezentované v hlavnom texte. Vďaka tomu čitatelia a čitateľky získavajú oveľa hlbší vhľad do kontextuálnych relácií analyzovanej či interpretovanej problematiky a lepšie sa v nej orientujú.

Tretím významným faktom je evidentná snaha urobiť nové vydanie ešte čitateľnejším a logicky i argumentačne vnútorne previazanejším v porovnaní s prvým vydaním. Táto snaha sa prejavila v celom rade štylistických úprav pôvodného textu, jeho nového členenia na myšlienkovo i materiálovo uzavreté segmenty a týka sa – okrem novodoplnených posledných dvoch častí – prakticky všetkých ostatných; popri už spomenutej prvej kapitole sú to aj kapitoly *Hĺbka a šírka záberu (1918 – 1938)* – autorka Mária Kusá; *Emancipácia slovenského prekladu z ruskej literatúry (1939 – 1945)* – autorka Jana Tesařová; *Transformácie obrazu ruskej literatúry (1945 – 1970)* – autorka Soňa Pašteková a *Zrkadlenia v priestore – sovietsky mnoholiterárny fenomén (1971 – 1990)* – autorka Eva Maliti.

A napokon štvrtým nezanedbateľným faktom je snaha autoriek rozšíriť poznatky o recepcii ruskej literatúry v slovenskej kultúre aj o informácie o podiele slovenskej literárnej vedy a iných humanitných vedných disciplín (napr. filozofie či estetiky) na tomto procese. I keď ide skôr o kusé naznačenie dominantných tendencií a trendov, nemožno ho nespomenúť, pretože poskytuje každému, kto sa o tento aspekt vzťahov ruskej a slovenskej vedy zaujíma, základné faktografické údaje týkajúce sa napríklad pôsobenia ruskej emigrantskej diaspóry na Slovensku v medzivojnovom období i v prvom desaťročí po druhej svetovej vojne (Losskij, Isačenko, Bogatyriov a i.) a inšpiratívneho pôsobenia vedeckého odkazu Bachtina, Lotmana a i.

Ak zameriame pozornosť aj na to, čo sa v druhom vydaní monografie objavuje ako novospracovaný materiál, musíme upozorniť nielen na už spomenutý fakt, že v posledných dvoch kapitolách – *Situácia znovu neprirodzená (1990 – 1999)* a *Hľadanie nových pozícií (po roku 2000)* – sa vďaka autorkám M. Kusej, L. Mattovej, A. Grominovej a Z. Močkovej-Lorkovej čitateľskej obci ponúka obraz slovenskej recepcie ruskej literatúry v najnovších, najsúčasnejších podobách, ale aj na tú skutočnosť, že autorke prvej kapitoly Soni Lesňákovej sa vďaka dôslednej heuristickej práci podarilo posunúť slovenské recepčné hranice ruskej literatúry až do rokov 1825 – 1827. V prvom vydaní totiž uviedla, že prvým slovenským prekladom z ruštiny bola *Óda na Volgu* N. M. Karamzina (autorom prekladu bol štúrovský básnik Daniel Sloboda a preklad bol uverejnený v literárnej revue *Hronka* vďaka iniciatíve jej redaktora Karola Kuzmányho). Návrat „ad fontes" jej napokon umožnil dopátrať sa faktu, že prvé ruské preklady do slovenčiny treba datovať do obdobia už o približne desať rokov skôr, pretože v periodiku, ktoré vydával Juraj Palkovič pod názvom *Wětssj a zwlásstnegssj Nowý y Starý kalendář* v rokoch 1805 – 1848, presnejšie v jeho *Přídawku ku Kalendáři na přítomný rok* vyšli v troch ročníkoch po sebe (1825 – 1827) úryvky Hankovho prekladu *Slova o pluku Igorovom* v biblickej češtine, ktorú slovenskí evanjelici až do Štúrovej kodifikácie spisovnej slovenčiny vnímali ako kultúrnu slovenčinu.

Vráťme sa však k obdobiu slovenskej recepcie ruskej literatúry v ostatných dvadsiatich rokoch. To sú totiž dve dekády, počas

ktorých tento proces prechádzal celým radom turbulentných zmien. Navzdory neveľmi priaznivým podmienkam, v ktorých sa ruská literatúra na Slovensku ocitla po roku 1989 a ktorých prejavy autorky v oboch kapitolách presvedčivo a výstižne analyzujú, nemožno – ako správne konštatujú – hovoriť o jej „odchode" zo slovenskej kultúrnej scény, pretože napriek počiatočnému výraznému poklesu záujmu o diela ruských autorov v poslednom desaťročí minulého storočia (vari iba s výnimkou ruskej klasiky 19. storočia) sa za prvých pätnásť rokov nového milénia podarilo ponúknuť slovenskej čitateľskej verejnosti v prekladoch nielen päť antológií ruskej poézie so zastúpením básnikov 19. – 20. storočia (okrem iných aj antológie venované básnikom ruskej moderny a ruskej avantgardy), ale aj antológie venované ruskej dráme (ruská symbolistická dráma a nová ruská dráma, v ktorej je predstavená tvorba piatich žánrovo rôznorodých súčasných ruských dramatikov a dramatičiek) a celý rad prekladov súčasnej ruskej prózy.

Ako výstižnú sumarizáciu aktuálnych trendov v slovenskej recepcii ruskej literatúry autorky záverečnej kapitoly uvádzajú tri dominantné aspekty (162): je to jednak fakt, že „vzhľadom na konkurenčný boj, trhové záujmy a čitateľské preferencie sa veľké vydavateľstvá orientujú dominantne na reedície či reprinty ruskej klasickej literatúry", jednak skutočnosť, že „postupne sa objavujú aj texty súčasných ruských autorov (ktorí sa dostali do povedomia aj vďaka kontroverznosti či inakosti/atypickosti svojej tvorby)", pričom najmä „menšie a mladšie vydavateľstvá sú prístupnejšie súčasnej literatúre, hoci čo do počtu ide o pomerne malý objem titulov", a napokon aj to, že „autormi a iniciátormi prekladov prozaických textov súčasnej literatúry sú skúsení prekladatelia a odborníci staršej a strednej generácie (J. Štrasser, V. Kupka a i.) a iba sporadicky sa objavujú preklady mladých prekladateľov (I. Branská, I. Paholíková a i.)". Zároveň však uvádzajú aj menej potešiteľný fakt: „Systematickosť edičných plánov spred roku 1989 bola teda v ostatných rokoch nahradená taktickým vyčkávaním kamenných vydavateľstiev a divadelných scén, a najmä osobnou iniciatívou a individuálnymi preferenciami niekoľkých jednotlivcov. Títo odborníci (spravidla) s hlbokou znalosťou ruskej literatúry a jej tradícií v slovenskom kultúrnom priestore sa systematicky pokúšajú o vyplnenie vzniknutého vákua po roku 1989" (174). Uvedené konštatovanie citujeme predovšetkým preto, že svedčí o akomsi návrate slovenskej recepcie k menej „pokročilým" formám kultúrnej komunikácie s inonárodnou literatúrou, ktorá sa spravidla vyvíja od individuálnych iniciatív jednotlivcov a tvorby prekladových antológií k hlbšiemu literárnovednému a literárnohistorickému poznávaniu tohto fenoménu, ústiacemu napokon do kvalifikovaného výberu a koncepčných edičných plánov prekladania a vydávania tej-ktorej inonárodnej literatúry. Zdá sa teda, akoby sa slovenská recepcia v mene odideologizovania tohto procesu a pod tlakom vonkajších trhových okolností oblúkom vrátila k počiatočnej fáze, čo však podľa nášho názoru nezodpovedá hĺbke a šírke slovenského poznania ruskej literatúry.

Monografia *Ruská literatúra v slovenskej kultúre v rokoch 1825 – 2015* svedčí nielen o opodstatnenosti výskumnej orientácie Ústavu svetovej literatúry SAV na vývoj slovenského myslenia o umeleckom preklade a problematiku prekladovej recepcie inonárodných literatúr, ale aj o systematickej vedeckej práci autorského kolektívu, ktorý pokračuje v rozkrývaní konkrétnych podôb i všeobecných zákonitostí recepčného procesu na materiáli ruskej literatúry. Z tohto aspektu sa monografia javí nielen ako opus vedecky aprobovanej generácie pracovníčok ústavu, ale aj ako výpoveď novonastupujúcej generácie, ktorá cíti potrebu s odstupom dvadsiatich rokov od prvého vydania prispieť k poznaniu skúmaného fenoménu. Zostáva si len želať, aby takáto tendencia pretrvala aj do budúcnosti, a nadobudla tak podobu záruky trvalého záujmu o rozvoj poznávania slovenskej kultúry v širokom spektre jej medzinárodných inšpirácií a vzťahov.

ANTON ELIÁŠ

EVA PALKOVIČOVÁ: Hispanoamerická literatúra na Slovensku optikou dejín prekladu a recepcie inojazyčných literatúr
Bratislava: Univerzita Komenského v Bratislave, 2016. 174 s. ISBN 978-80-223-4062-5

V centre vedeckovýskumnej orientácie hispanistky Evy Palkovičovej sú dejiny prekladu hispanoamerickej literatúry, ktorým sa venuje kontinuálne od roku 2000. Tento výskum prepája s teoretickým štúdiom a reflexiou translatologických konceptov i s vlastnou umeleckou prekladovou praxou. V najnovšej monografii uvažuje o hispanoamerickej literatúre v troch polohách: optikou dejín prekladu, prostredníctvom analýzy prekladovej recepcie diela G. Garcíu Márqueza v slovenskom kultúrnom priestore a cez interpretáciu prekladu románu *Sto rokov samoty.*

Dejinám prekladu hispanoamerickej literatúry na Slovensku sa priamo venuje prvá časť monografie. Eva Palkovičová sleduje v podstate iba preklad prózy. Poéziou a drámou sa zaoberá len okrajovo, hoci práve preklad divadelného textu z roku 1923 stál na počiatku dejín slovenského prekladu hispanoamerickej literatúry v 20. storočí, pričom jeho relevantná časť je sústredená do druhej polovice 20. storočia. Sem je situovaná aj pomerne podrobná a nuansovaná periodizácia ohraničená obdobím do roku 1948 a obdobím po roku 1989. Časovú situovanosť prozaických prekladov, zhodnotenie kvantity a kvality textov, recepciu prekladov v slovenskom kultúrnom priestore autorka sleduje vo vývinovom oblúku od periférnej situácie k centrálnemu postaveniu v 70. a 80. rokoch až po 90. roky, keď sa „z literatúry v centrálnom postavení, v ktorom sa literatúra krajín Latinskej Ameriky ocitla v sedemdesiatych a osemdesiatych rokoch 20. storočia, tak postupne stala opäť literatúra stojaca na periférii nášho kultúrneho, vydavateľského a čiastočne aj čitateľského záujmu“ (69). Pohyb od periférie k centru a potom späť k periférii záujmu – treba pripomenúť, že k záujmu prekladateľskému, vydavateľskému a čitateľskému – možno sledovať vo väčších či menších obmenách aj v súvislosti s prekladom z iných literatúr, napríklad ruskej literatúry: v kolektívnej monografii *Ruská literatúra v slovenskej kultúre v rokoch 1825 – 2015* (Kusá, ed., 2017) sa posledné dve kapitoly nie nadarmo nazývajú *Situácia znovu neprirodzená* a *Hľadanie nových pozícií.* Neprirodzenosť v prvom názve odkazuje na centrálne postavenie prekladu ruskej sovietskej literatúry v 50. rokoch a na periférne postavenie prekladu ruskej literatúry po roku 1989. Aby sme ostali v priestore románskych literatúr, možno ešte pripomenúť centrálne postavenie francúzskej literatúry najmä v 60. rokoch 20. storočia, pričom periférnosť jej postavenia pred týmto desaťročím nemá takú intenzitu a taký charakter ako periférnosť v prípade hispanoamerickej prekladovej literatúry, ktorá v ideologicky poznačených rokoch vtedajšieho slovenského kultúrneho priestoru ťažila zo statusu literatúry politicky prijateľných krajín. Z historiografického výskumu E. Palkovičovej sa zatiaľ ukazuje, že vďaka svojmu charakteru a osobitej historicite mala hispanoamerická literatúra na Slovensku zvláštne postavenie, ktoré sa predsa len odlišuje od postavenia prekladu z iných literatúr. Tento obraz si môžeme utvoriť porovnaním recepčného kontextu španielskej literatúry v Európe a u nás a porovnaním recepcie hispanoamerickej literatúry osobitne v Španielsku, v európskych krajinách a na Slovensku. K jeho celistvosti prispeje aj sledovanie vývinu konceptu magického realizmu a jeho literárnej, literárnokritickej a pragmatickej recepcie. Pohľad E. Palkovičovej na dejiny prekladu sa tak utvára cez štyri koncepčné bloky: na jednej strane sleduje vývin a diskurz slovenskej hispanistiky ako novoutvorenej disciplíny v 50. rokoch, ale aj pôsobenie jednotlivých prekladateľských a literárnovedných osobností hispanistiky; na strane druhej si podrobne všíma vplyv vydavateľského prostredia na recepciu skúmaných literatúr a jeho priame zasahovanie

do podoby prekladovej literatúry. Medzi týmito dvoma polohami sa jej úvahy orientujú na literárnu recepciu hispanoamerickej literatúry: sleduje ju ako predmet literárnej teórie a estetiky (zvlášť podnetné sú úvahy o prácach S. Rakúsa v súvislosti s recipovaním textu cez preklad či nadväzovanie na vzťahové aspekty Ďurišinovho teoretického konceptu), sleduje ju aj ako predmet čitateľskej recepcie a tiež ako inšpiračný zdroj pre dobovú slovenskú literatúru. Napokon ide samozrejme o translatologický aspekt, ktorý poukazuje na vývin funkcií a metód prekladu, a sčasti aj o sociologicko-praxeologické hľadisko.

Z čítania monografie E. Palkovičovej vyplývajú ešte dve skutočnosti: autorka rozpracovala na materiáli prekladu hispanoamerickej literatúry jednu z determinánt slovenského prekladového priestoru, a to politické gesto. Postupovala jednak konštituovaním opozície „kolektívnych okolností" a „individuálnych záujmov", ako si sama nazvala tieto zásadné prejavy intervencie, vychádzajúc z konceptu kolektívneho a individuálneho časopriestoru R. Bílika (*Duch na reťazi*, 2008; *Industrializovaná literatúra*, 2009), a jednak analýzou fungovania prekladu ako objektu cenzúry. Otvorila pritom dosiaľ ešte teoreticky málo spracovanú otázku žánru peritextov, ich stratégie a funkcií vzhľadom na viacnásobného recipienta – oficiálne dobové kruhy, literárnu kritiku a bežnú čitateľskú verejnosť. V analýze peritextov si všíma ich obsah, tonalitu a insinuáciu spôsobu čítania, čím peritext vytvára aj stereotypy recepcie, resp. recepčné kódy s kladnými i negatívnymi dôsledkami, ako o tom autorka píše: „Vynára sa preto otázka, či počiatočné a opakované zdôrazňovanie umeleckej náročnosti a kvality tohto a podobných diel hispanoamerických autorov z nich napokon neurobilo ‚elitnú' literatúru, takže dnes je náročné zmeniť ich recepčný kód a prezentovať ich ako čitateľsky prístupné diela" (69). Peritexty a ich pôsobenie si všíma na ploche takmer celej monografie roztrúsene, sústredenejšie potom v časti venovanej Márquezovým prekladom, na ktoré naráža v uvedenom citáte. Pri ich spracovaní vychádzala z podrobného štúdia archívnych vydavateľských materiálov. Jej úvahy na jednej strane rozvíjajú Popovičovu teóriu praxeológie prekladu, opierajú sa o konštatovania z výskumov M. Šútovca (*Zo šedej zóny*, 1999) a R. Bílika, ale vytvárajú aj presah k ďalšiemu teoretickému spracovaniu tohto fenoménu dôležitého pre syntetické dejiny prekladu na Slovensku, no i pre obraz slovenskej kultúry a jej fungovania. Peritexty reagovali na aktuálny kultúrny kód, mali špeciálnu funkciu, povedané s M. Šútovcom, tiež mediátorskú funkciu, pôsobili však aj na spôsob čítania a pravdepodobne formovali i estetický vkus. Tou druhou skutočnosťou je zatiaľ len naznačený vstup epitextu do uvažovania o preklade – ide o komplex textov, a najmä vizuálnych komponentov, ktoré preklad prezentujú ako produkt. Poukazuje sa tu podľa L. Vajdovej (*Sedem životov prekladu*, 2009) na vizuálny a materiálny aspekt prekladu a kultúry s dôležitou výpovednou hodnotou.

Čítanie monografie Evy Palkovičovej otvára mnohé ďalšie otázky, ktoré vyplývajú z jej úvah i z jej chápania dejín prekladu, funkcií prekladu a porovnávacích textových analýz prekladu diela *Sto rokov samoty* Garcíu Márqueza: ide o vzťah českého a slovenského prekladového kontextu, kontinuitnú a diskontinuitnú recepciu literárneho diela, čítanie prekladu ako originálneho textu a z toho vyplývajúce konzekvencie, ide o vzťah kvality pôvodného diela a subštandardnosti prekladu, o otázku budúcnosti prekladu a kultúry.

Eva Palkovičová napísala vedecky objektívny a systematický text s potrebným rozhľadom a znalosťou vednej disciplíny, pričom je dôstojnou partnerkou v dialógu, ktorý rozvinula so svojimi predchodcami i súčasníkmi. Objasnila špecifiku recepcie hispanoamerickej literatúry, poukázala na jednotlivosti, ale mnohé jej závery majú z hľadiska translatológie všeobecnejšiu platnosť. Možno by sa však najmä v tretej kapitole bolo zišlo v reflexii viac kritickosti a radikálnosti. Palkovičovej zistenia v súvislosti s osudom a podobou prekladu Márquezovho románu *Sto rokov*

samoty, jej komplexný, teoreticky vyzbrojený i prakticky poučený subtílny literárnokritický výkon, v slovenských podmienkach ojedinelý, totiž poukazujú na veľmi závažné fakty, v ktorých sa zrkadlí už načrtnutý historiografický vývin, stret kolektívnych okolností a individuálnych záujmov, a medzi riadkami sa črtá aj diskurz, ktorý upriamuje pozornosť predovšetkým na periférnosť, provinčnosť a amaterizmus časti slovenskej kultúry a vydavateľského prostredia, vyznačujúceho sa sebavedomou svetovosťou, na neúctu k autorovi a autorstvu, hraničiacu s barbarstvom, na neúctu, ktorá je už pomaly bežnou a nezaujímavou normou, čo bude mať zrejme pomerne závažné konzekvencie v budúcnosti.

V našom prípade však máme dočinenia s vedeckou monografiou, ktorá triezvym štýlom a objektívne hodnotí zástoj prekladu z hispanoamerickej literatúry v slovenskom kultúrnom a prekladovom priestore. Výskum E. Palkovičovej možno hodnotiť ako významný vklad do dejín prekladu a kultúry na Slovensku i ako podnetný dialóg so slovenskou a zahraničnou hispanistikou a teóriou prekladu, hovoriaci o aktuálnych problémoch prekladu a kultúry. Ponor do jednotlivých problémov z hľadiska hispanofónnej teórie prekladu je určite dobrým upozornením na špecifické chápanie otázok prekladu a obohatením v čase, keď recipujeme predovšetkým výsledky anglosaskej translatológie.

KATARÍNA BEDNÁROVÁ

MAGDOLNA BALOGH: Rabul ejtett értelmek

Budapest: Balassi Kiadó, 2017. 325 s. ISBN 978-963-506-996-5

Stredoeurópska komparatistika predstavuje oblasť bádania, ktorej obidve zložky treba zakaždým nanovo definovať: Čo presne chápeme pod pojmom stredná Európa a na čo sa vzťahuje porovnávací výskum? Na analogické geohistorické činitele podnecujúce podobné javy v kultúre, resp. literatúre (typologický prístup), na zdroje a smerovanie vplyvov (genetický prístup), na charakter prijímania inonárodných podnetov (recepčný prístup), na preklady medzi kultúrami a jazykmi, alebo na analýzu tematicko-motivických súvislostí vybraných literatúr v nejakom vymedzenom období?

Monografia *Rabul ejtett értelmek* (Zotročené mysle) Magdolny Balogh, komparatistky z Literárnovedného ústavu Maďarskej akadémie vied v Budapešti, pracuje s pojmom stredoeurópskosť, a tak sa jej na jednej strane darí vyhýbať nekonečným úvahám geografického rázu príznačným takmer pre všetky práce so stredoeurópskym zameraním (ktoré krajiny a kultúry patria do strednej, resp. stredovýchodnej Európy a za akých predpokladov), na druhej strane tým vytvára pružné rámce pre uvažovanie o fenoméne či – vyjadrené autorkiným pojmoslovím – „špecifickom kultúrnom súbore fenoménov" (12), ktoré sa zakladajú na kultúrnej komunikácii a zahŕňajú aj problematiku kultúrneho prekladu. Jej chápanie stredoeurópskosti využíva Lotmanov model *semiosféry*, kde semiosféra znamená isté prostredie, systém predpokladov, v ktorom prebieha komunikácia medzi kultúrami a ktorý ju zároveň aj umožňuje. Tento model zvýrazňuje popri príbuznostiach aj rôznorodosť prvkov (kultúr) v rámci daného semiotického priestoru, dôležitou sa v ňom pritom stáva otázka hraníc a prekladu. Členenie na podsystémy v rámci semiosféry zároveň umožňuje – ako argumentuje autorka – opísať aj svojské javy (napr. stredoeurópsku grotesku, stredoeurópsky romantizmus, multikultúrnu realitu, kozmopolitizmus atď.). „‚Stredoeurópskosť' vytvára v procese kultúrnej komunikácie zvláštny kontext, ktorý určuje prostredie interpretácie. Keď interpretujeme jav, treba odkryť aj tento kontext. Kontextualizácia znamená vyvolanie špecifických historických

a kultúrnych skúseností, ktoré sú vnímateľné v literatúrach (širšie v kultúrach) regiónu. Predmetom stredoeurópskej komparatistiky je zviditeľnenie a interpretácia týchto špecifických kultúrnych skúseností" (15).

V jednotlivých štúdiách monografie sa Magdolna Balogh venuje predovšetkým literárnym javom 20. storočia, ako vystupujú na základe takýchto spoločných skúseností z rôznych národných literatúr strednej Európy. Socialistický realizmus napríklad neanalyzuje ako umelecký smer, podnetnejším sa jej javí prístup cez jazyk a kánon. Jevgenij Dobrenko konštatuje o literatúre socialistického realizmu, že „v nej nejde len o estetickú doktrínu totalitárnej kultúry, ale predstavuje priestor stretnutia jazyka a moci" (206). Pre rozbor totalitárneho jazyka socialistického realizmu autorka monografie navrhuje uplatniť aspekt ideologickosti. V štúdii *A nyelv elrablása* (Odcudzenie jazyka) skúma, ako sa jazyk stáva nositeľom ideológie (mocenská regulácia používania jazyka, a tým aj myslenia, vyvlastnenie významov, neosobná reč – autoritatívny monológ atď.). Ďalšie analýzy ponúkajú podnetný materiál na to, akým spôsobom zbavuje socialistický realizmus – chápaný ako politicko-ideologický umelecký/literárny kánon riadený zhora – literatúru jej špecifík: voľného fungovania tradície a recepcie. Štúdia „*Lobogónk Petőfi*" („Petőfi, naša zástava") sa zaoberá vyvlastnením tradície, vychádzajúc z jedného z ústredných pojmov stalinistickej doktríny, ľudovosti. Zaujímavý prínos predstavujú aj štúdie, ktoré mapujú reálne pôsobenie a uplatňovanie stalinskej umeleckej doktríny v literárnom živote cez postavy spisovateľov (maďarského spisovateľa Ervina Sinkóa na základe jeho denníkov, poľských spisovateľov na základe knihy esejí Czesława Miłosza *Zotročený duch*).

Miłoszom sa zaoberajú aj ďalšie state knihy. Blok štúdií venovaný súvislostiam regiónu, kánonu a komparatistiky obsahuje dôkladný a obsažný rozbor jeho individuálnych dejín poľskej literatúry, ktorý ich zasadzuje do širšej problematiky literárnej historiografie. Balogh pritom podčiarkuje Miłoszovu myšlienku vyjadrenú pôvodne v súvislosti s poľskou literatúrou, ale všeobecne rozšírenú v období znovuobjavenia strednej Európy v 80. rokoch 20. storočia: pre kultúry strednej Európy je z historických dôvodov príznačná nutnosť vyjadrovať (najmä) problematiku bytia svojho národa prostredníctvom literatúry. Korešponduje to aj s autorkiným chápaním strednej Európy ako semiosféry. V rámci úvahy o osobitých otázkach stredoeurópskej komparatistiky sa ako podnetná ukazuje i ďalšia téma, a to literatúra emigrácie, ktorú podľa Magdolny Balogh nemožno vnímať ani ako súčasť dejín národných literatúr, ani ako nejakú ich prílohu. Autorka sa jej venuje jednak v spojitosti s knihou *The Exile and Return of Writers from East-Central Europe* (Exil a návrat spisovateľov zo stredovýchodnej Európy; eds. J. Neubauer a B. Zs. Török) a jednak cez porovnávací výskum, ktorý uplatňuje v prípadových štúdiách inšpirovaných Josifom Brodským a Czesławom Miłoszom.

Stredoeurópskosť vnímaná ako interakcia alebo komunikácia medzi kultúrami regiónu sa vzťahuje aj na preklad, čo má podľa autorky mimoriadny význam: „v súvislosti s kultúrnou komunikáciou si treba položiť predovšetkým otázku preložiteľnosti/nepreložiteľnosti. […] Z hľadiska prijímania je otázka prekladu rozhodujúca" (13). Dokazujú to napokon tak monografistkine analýzy maďarských umeleckých prekladov vybraných diel Adama Mickiewicza a Bruna Schulza, ako aj jej kniha, ktorú možno tiež chápať ako úsilie o kultúrny preklad: javy inonárodných literatúr vyzdvihuje z národných súvislostí, usúvzťažňuje ich v širšom literárnoteoretickom, literárnohistorickom a historickom kontexte regiónu a prerozprávava ich jazykom vlastným maďarskému publiku. Takáto literárnovedná komparatistika nezostáva v rovine pseudovedy, stáva sa organickou súčasťou spomínanej komunikácie medzi kultúrami, ktorá podnecuje na zamyslenie, prehodnocovanie, prijímanie.

JUDIT GÖRÖZDI

ANIKÓ DUSÍK: Bendeguznak neve hangzik fülünkbe. V ušiach nám znie meno Bendeguz. Az elfogadás és az elhatárolódás a szlovák irodalom magyar összefüggéseiben – Ján Chalupka műveinek perspektívájából

Bratislava: Univerzita Komenského v Bratislave, 2016. 172 s. ISBN 978-80-223-4168-4

Už dvojjazyčne uvedený názov na obálke vedeckej monografie Anikó Dušíkovej, pôsobiacej na Katedre maďarského jazyka a literatúry Filozofickej fakulty Univerzity Komenského v Bratislave, vymedzuje kontext diela, do ktorého autorka svoje dielo zasadzuje a ktorým sú slovensko-maďarské literárne vzťahy. Podnázov pritom upresňuje, že práca sa zameriava na skúmanie pojmov „akceptácia" a „vymedzenie sa" v kontexte slovenskej literatúry a v jej maďarských súvislostiach v perspektíve diel Jána Chalupku.

V centre monografie stojí román Jána Chalupku *Bendegucz, Gyula Kolompos und Pista Kurtaforint*, napísaný v nemeckom jazyku a anonymne publikovaný v Lipsku v roku 1841. Informácie v knižnom vydaní označujú za autora osobu skrývajúcu sa za iniciálami P. P., ktorej dielo z maďarčiny preložil istý L. von Sch. V predslove diela sa však uvádza, že autor románu v žiadnom prípade nie je Maďar. Táto mystifikácia bola podľa autorky monografie vedomou koncepciou.

Anikó Dušíková v úvode načrtáva cieľ svojej práce: prostredníctvom diel Jána Chalupku podať detailnejší obraz o tzv. dvojakosti, ktorá charakterizuje „znaky" objavujúce sa vzájomne v slovenskej, ako aj v maďarskej literatúre. Vymedzuje rámec textu monografie a určuje základné záchytné body – sú nimi už spomínaný Chalupkov román, jeho spojitosť so svetom Cervantesovho románu *Don Quijote* (napokon ani autor sa tým netají, keďže svoje dielo označuje za „donquijotiádu podľa najnovšej módy"), fenomén triezvosti a čudáctva (okrem románu *Bendegucz…* aj vo svete Chalupkovho Kocúrkova a v textoch ďalších slovenských autorov 19. storočia, čo sa v niektorých vlastnostiach ponášajú na kocúrkovské univerzum) a v neposlednom rade irónia a jej významotvorná funkcia.

Monografiu otvára otázka autorstva diela *Bendegucz, Gyula Kolompos und Pista Kurtaforint.* Spomínaný román je nezvyčajným javom v histórii slovenskej literatúry, už len z toho hľadiska, že po publikovaní v nemeckom jazyku muselo uplynúť stodvanásť rokov, kým v roku 1953 vyšiel jeho prvý slovenský preklad z pera Jána Vladimíra Ormisa s obsiahlym poznámkovým aparátom (druhé vydanie nasledovalo v roku 1959 a tretie, doposiaľ posledné vydanie, v roku 1983). V súvislosti s identitou autora románu Dušíková poukazuje na vzťah medzi románom *Bendegucz…* a Chalupkovými ostatnými literárnymi textami – okrem iného medzi veselohrou *Kocaurkowo, anebo: Gen abychom w hanbě nezůstali*, prvýkrát publikovanou v roku 1830 ešte pred uzákonením spisovnej slovenčiny, a komédiou *Starouš plesnivec, anebo Čtyry svadby na jednom pohřebe v Kocourkově,* ako aj medzi spomínaným románom a Chalupkovými politickými spismi *Ungarische Wirren und Zerwürfnisse* (Uhorské zmätky a roztržky), *Durch welche Mittel lässt sich die Verbreitung der magyarischen Sprache unter den Einwohnern Ungarns am besten erzielen? Mit Speck fängt man Mäuse* (Akými prostriedkami možno najlepšie dosiahnuť rozšírenie maďarskej reči medzi uhorskými obyvateľmi? Myši chytíš na slaninu) a obrannou brožúrou s titulom *Schreiben des Grafen Carl Zay* (Spis grófa Karola Zaya) – jednotlivé diela na seba odkazujú, čím navzájom rozširujú horizonty svojej interpretácie.

Jeden z aspektov výskumu predloženého v publikácii predstavuje fiktívny priestor zvaný Kocúrkovo, ktorého obyvatelia sa vyznačujú malichernosťou, obmedzenosťou a „pokrokom" nazad. Podľa autorky tento priestor nie je determinovaný zemepisnými súradnicami, stáva sa z neho znak, kód, ktorého charakteristické črty sa rozširujú a upresňujú v opravenej, prozaickej verzii vydanej v roku 1871. Objavuje sa aj v nasledujúcej Chalupkovej tvorbe, medzi

„kocúrkovské“ diela sa dá teda zaradiť i jeho už spomenutá komédia *Starouš Plesnivec*…, akýsi variant komédie *A vén szerelmes, vagy A torházi négy vőlegény* (Starý zaľúbenec alebo štyria ženísi z obce Torháza), napísanej v maďarskom jazyku.

Anikó Dušíková v recenzovanej monografii podrobne rozoberá prítomnosť maďarských prvkov v diele Jána Chalupku, možné vplyvy maďarskej literatúry na jeho tvorbu, pričom najčastejšie skloňovanými menami sú Károly Kisfaludy a Mihály Csokonai Vitéz. Vracia sa k fenoménu „kocúrkovského“ sveta a jeho manifestáciám, preukazuje jeho prítomnosť v dielach dvoch súčasníkov Jána Chalupku, ktorí sa inšpirovali textom z roku 1830 a takisto príbehmi z Kocúrkova uverejnenými v *Kalendáriu* Gašpara Fejérpatakyho-Belopotockého a v *Hronke* Karola Kuzmányho. Témou tejto kapitoly je veselohra Jána Palárika *Inkognito (1858)* a epos Jonáša Záborského *Faustiáda* (1866). Prostredníctvom týchto diel Dušíková poukazuje na možnosti ďalšieho rozvíjania „kocúrkovského sveta“.

V publikácii autorka venuje značný priestor otázkam identity a histórie. V súvislosti s dielom Ľudovíta Kubániho *Suplikanti* (denník, ktorý z dôvodu autorovho úmrtia dokončil Pavol Dobšinský), s historickým románom *Valgatha* a s drámou *Traja sokoli* predstavuje model identity a možnosti jej konštrukcie, obraz spolužitia viacerých národností a porovnáva ich s modelom identity, ktorý charakterizuje diela Jána Chalupku. Paralelu rozširuje o diela zakladateľa historického románu obdobia romantizmu Miklósa Jósiku.

Súčasťou autorkinho uvažovania o slovensko-maďarských literárnych vzťahoch je aj próza Jána Kalinčiaka *Reštavrácia* (1860): Dušíková prízvukuje navzájom sa prekrývajúce motívy s komédiou maďarského autora Ignáca Nagya z roku 1842 s názvom *Tisztújítás* (Reštaurácia). Ďalej skúma aj podobnosti a rozdiely medzi hlavnými postavami diel Miguela de Cervantesa Saavedru *Don Quijote*, Jána Chalupku *Bendegucz* a Kálmána Mikszátha *Beszterce ostroma* (Obliehanie Bystrice, po slovensky román vyšiel pod názvom *Posledný hradný pán*), pričom väčší súzvuk v motívoch vidí práve medzi Cervantesovým a Chalupkovým románom.

Vďaka niekoľkovrstvovému porovnávaciemu prístupu k tvorbe Jána Chalupku a jej kontextualizácii vychádzajúcej z konkrétnych textových analýz diel viacerých dobových autorov ponúka recenzovaná vedecká monografia Anikó Dušíkovej komplexný pohľad na jednotlivé významy konštruujúce textovú sieť. Zároveň slúži ako východisko ďalšieho výskumu v oblasti slovensko-maďarských literárnych vzťahov 19. storočia.

JUDIT DOBRY

VÍT GVOŽDIAK: Česká teorie. Tendence moderní české sémiotiky

Olomouc: Univerzita Palackého v Olomouci, 2016. 368 s. ISBN 978-80-244-4946-3

V publikáciách o semiotike sme si už mohli zvyknúť na odkazy o jej medzinárodnom fungovaní, o interdisciplinárnej povahe a neprehľadnom aplikačnom rozptyle výskumov, o nezlučiteľných teoretických paradigmách a konceptoch. Oveľa menej sa však píše o národných či teritoriálnych špecifikách disciplíny, iba ojedinele sa stretávame s prácami, ktoré by boli zamerané vyslovene na zachytenie charakteristických znakov – postojov, metód a preferencií výskumných oblastí niektorého „vedeckého regiónu“. A v stredoeurópskom priestore je takýchto prác ešte menej.

V tomto ohľade je kniha Víta Gvoždiaka *Česká teorie. Tendence moderní české sémiotiky* priekopnícka, pretože ide o prvú teoreticko-historickú syntézu českej semiotiky, a to aj s výhľadom na jej ďalšie možné a želané smerovanie; je to rekapitulácia a vízia zároveň. Recenzovaná publikácia pozostáva z troch žánrovo rôznorodých častí. Prvá,

monografická časť obsahuje samotný výklad koncepcie modernej českej semiotiky tak z vývinového, ako aj z teoreticko-metodologického hľadiska (5 – 147). Druhú časť tvorí sedemnásť rozhovorov s českými semiotikmi a semiotičkami (150 – 267), ktorí pôsobia, resp. pôsobili na poli lingvistiky, literárnej vedy, muzikológie, filmovej vedy, estetiky, filozofie, logiky, mediálnych štúdií, marketingu a biológie. Tretia časť je bibliografia českej semiotiky v rokoch 1910 až 2015.

Ako autor v úvode uvádza, termín „česká teorie" navrhol estónsky semiotik Kalevi Kull ako pojem analogický „estónskej teórii", ktorá označuje komparatívne koherentný celok semiotických myšlienok vedcov spojených s Estónskom (26). Gvoždiak pristupuje k definícii českej teórie konštruktivisticky, pričom ju pokladá za umelý výtvor: svoju identitu „zakládá na určitém rozhodnutí" a je dôsledkom voľby „řízené vágními kritérii a skryté terminologickým gestem" (28). Je to „členitý terén" (32), ktorý si treba predstaviť ako istú križovatku rôznorodých tradícií. Podľa autora možno v rámci takto vymedzenej českej teórie rozlíšiť tri markantné prúdy či línie.

Vari najznámejšia je prvá, semiologická línia, ktorá sa viaže na tvorbu predstaviteľov modernej lingvistiky, štrukturálnej poetiky a estetiky, teatrológie a folkloristiky a je úzko spojená s činnosťou Pražského lingvistického krúžku (J. Mukařovský, R. Jakobson, O. Zich, P. Bogatyriov, J. Veltruský). Svoju pozíciu vymedzovala jednak kritickou dištanciou voči „reduktívní vídeňské filozofii a zároveň nezájmem o morrisovskou sémiotiku jakožto pragmatickou reformulaci novopozitivizmu" (42). Druhá, kybernetická línia sa posilnila v 60. rokoch a bola inšpirujúca pre mnohé oblasti humanitných vied, v podstate však ponúkla „konceptuální alternativu v podobě modelu a modelování jakožto alternativy sémiologické znakové a lingvocentrické epistemologie" (52). Kľúčovú úlohu zohrala kniha Jiřího Klíra a Miroslava Valacha *Kybernetické modelování* (1965), k systematickému rozpracovaniu týchto myšlienkových impulzov – už s ohľadom na vtedy sa formujúcu semiotiku ako samostatnú disciplínu – došlo až neskôr, v prácach Iva Osolsoběho. Tretia, filozofická línia sa formovala v napojení na odkaz Viedenského krúžku (R. Carnap), jej predstavitelia sa zaoberali otázkami logickej sémantiky. Za iniciačné dielo v tomto ohľade možno označiť *Problémy sémantiky* (1966) od Ladislava Tondla, ktorý ako vedúca osobnosť tejto línie rozširoval horizont carnapovského novopozitivizmu smerom k široko chápanej teórii komunikácie, dialógu a pragmatiky (63). Toto trojčlenné rozlíšenie českej semiotiky je podľa autora platné a funkčné dodnes (135).

Napriek väčším či menším koncepčným rozdielom týchto línií možno hovoriť aj o istých spoločných črtách českej teórie. Za jej hlavnú metodologickú charakteristiku považuje Gvoždiak *hru a hravosť* (28). Prejavuje sa to jednak vo voľnejšom, kreatívnejšom zaobchádzaní s pojmami a metódami semiotiky, v uprednostňovaní požiadaviek skúmaného materiálu a subjektívneho prístupu na úkor neosobnej, formálno-abstraktnej argumentácie. Autor v tejto súvislosti hovorí o významnom postavení osobnosti bádateľov, „semiotických superstar" (29), čo poznačilo vývin českej semiotiky v oveľa väčšej miere než inštitucionálna ukotvenosť či spoločná metodológia: „Zich, Mukařovský, Osolsobě, Macura, Tondl a Tichý (a další) jakožto svérázné a svébytné prvky utvářející páteř české teorie jsou neoddělitelní od sémiotiky, kterou představují" (29). Tento induktívny, osobný a ludistický prístup asi najmarkantnejšie vystihujú práce literárneho vedca Vladimíra Macuru o českej obrodenskej a socialistickej kultúre. „Národní obrození bylo pro Macuru laboratoří, v níž mohl experimentálne ověřovat velké semiotické koncepty" (104). Hoci sa vo svojich analýzach nechal inšpirovať tartuskou semiotikou kultúry (hlavne Lotmanom) a barthesovskou mytologickou kritikou, nemožno tvrdiť, že by sa striktne pridržiaval nejakej vyhranenej metódy alebo by sám niečo také navrhol. „[J]eho semiotika se nejčastěji odehráva *in vivo*" (103), píše Gvoždiak.

Je zaujímavé konfrontovať autorovu teo-

reticko-historickú rekonštrukciu českej teórie s názormi jej niektorých predstaviteľov. Do istej miery môže byť prekvapivé, že viac ako polovica respondentov sa vyjadruje zdržanlivo či skepticky o špecifikách českej semiotiky. Najjednoznačnejší bol Lubomír Doležel, podľa ktorého je semiotika medzinárodná vedecká disciplína, a preto „nemá smysl hovorit o ‚české semiotice' jako o nějaké národní branži" (178). Podobný názor má Jan Kořenský (214) a Tomáš Glanc. Glanc to odôvodňuje zameraním semiotiky ako odboru, ktorý si „zakládá na obecné platnosti některých jevů, procesu a vztahů" (204). Tomáš Hoskovec nenachádza spoločnú teoreticko-koncepčnú platformu, ktorá by bola zárukou nejakej koherentnej domácej teórie: „nejsem vědom, že by zde existovalo nějaké sémiotické hnízdo, tedy soubor logicky konzistentních textů" (211). Jozef Šlerka odmieta existenciu geograficky vymedzenej českej, resp. československej semiotiky, dodávajúc, že aj Pražský lingvistický krúžok „byl rozhodně veľmi internacionální" (242). Martin Švantner ako jediné špecifikum českej semiotiky vyzdvihol jej orientáciu na štrukturálnu estetiku, „ale ani to neplatí bez výjimek" (254). Z pohľadu aplikácie semiotických poznatkov v praxi Martina Olbertová nevidí výraznejšie špecifiká alebo ostrejšie kontúry českej semiotiky (232) a zdôrazňuje potrebu zvýšenia aktivít v tomto smere: „Nejde o vlastnictví, jde o přínos. To, co je opravdu důležité, je praktikování semiotiky v Česku" (232). Podobne zdržanlivé postoje však neznamenajú neuznanie významu či dehonestáciu českých semiotických výskumov, ktoré dosiahli „mezinárodní vedecké úrovně" (Doležel, 179). A bolo to skôr zásluhou jednotlivcov než vedeckých tímov. Za najvýznamnejšieho českého semiotika považuje väčšina oslovených (vrátane autora knihy) Iva Osolsoběho, čo sa okrem iného odzrkadľuje aj v počte odkazov na jeho meno a diela v knihe. Je zaujímavé a trochu aj prekvapivé, že Jan Mukařovský sa v tejto súvislosti spomína menej, a ak predsa, tak skôr v kontexte historicko-vývinovom, než ako tvorca aktuálne inšpirujúcej teórie.

Bibliografia prác je impozantná, aj keď nie celkom vyčerpávajúca, zaradenie niektorých titulov je však diskutabilné. Je otázne, nakoľko možno považovať za súčasť domácej, v tomto prípade českej semiotickej literatúry aj preklady prác takých kľúčových zahraničných autorov ako napríklad sv. Augustín, Ferdinand de Saussure, Claude Lévi-Strauss, Umberto Eco, Roland Barthes, Jurij Lotman, Max Bense, Vilmos Voigt a i. Prirodzene, je dôležité vyzdvihnúť tých, ktorí boli preložení do češtiny (a slovenčiny), a preto ich myšlienky mali možnosť vo väčšej miere ovplyvniť a podnietiť domáci vedecký diskurz. Ale to z nich ešte nerobí predstaviteľov českej semiotiky. Nechcem tým poprieť informačnú hodnotu prekladateľských dát a údajov (počet preložených diel alebo, naopak, absencia niektorých, možno aj fundamentálnych prác môže byť veľavravná z hľadiska metodologických preferencií istej vedeckej komunity či doby), myslím si však, že by mali byť uvedené oddelene, pod iným titulom.

Aká vízia sa črtá v knihe o súčasnom stave a hlavne o ďalšom smerovaní (nielen českej) semiotiky? Názory oslovených semiotikov sa rôznia, čo okrem iného pramení aj z rozdielneho chápania disciplíny. Pre niektorých je to jednoznačne veda, a teda aj vzor presnosti, racionálnej argumentácie a analytickej dôkladnosti (Doležel, 178). Pre iných ide o odbor (Kořenský, 214; Švantner, 258), o filozofickú špecializáciu (Fišerová, 189) alebo o prístup, ktorý študuje „jak se ve společnosti a kultuře vytváří, dekóduje a rekonstruuje význam" (Olbertová, 232). Josef Šlerka hovorí dokonca o jej rozplynutí v rôznych vedných odvetviach študujúcich spôsoby nepriameho poznávania (244). Osobne sa najviac dokážem stotožniť s názormi Martiny Olbertovej a Tomáša Glanca. Podľa odborníčky z oblasti marketingu budúcnosť semiotiky netkvie v samoúčelnom teoretizovaní, ale v otvorení sa požiadavkám spoločensko-kultúrnej praxe, t. j. v čoraz širšej aplikácii poznatkov. Z niekedy príliš sebavedomej a elitárskej akademickej vedy by sa mala stať skôr prakticky zameranou a per-

manentne sebakritickou disciplínou. Ako to formuloval Tomáš Glanc, semiotiku netreba chápať „jako nějakou vševědu, nýbrž právě naopak jako inštrumentář, který je ohromne silný, ale možná právě tým zároveň zranitelný nebo pochybný (ve smyslu podezřelý) a zpochybnitelný“ (206).

KRISTIÁN BENYOVSZKY

ROMAN MIKULÁŠ A KOL.: Podoby literárnej vedy. Teórie – Metódy – Smery

Bratislava: VEDA, vydavateľstvo SAV, 2016. 350 s. ISBN 978-80-224-1524-8

Aké ťažké je v dnešnej dobe vymedziť hranice literárnej vedy, resp. určiť a definovať jej špecifiká v prostredí iných disciplín a médií, dokumentuje už samotný titul a podtitul kolektívnej monografie, ktorú zostavil germanista Roman Mikuláš. Literárna veda v úsilí „nerozpustiť“ sa v „superdisciplíne“ kultúrne vedy, reviduje svoje teórie, metódy, smery a hľadá si vlastné podoby. Okrem toho vstupuje do prostredia exaktných vied, napríklad pri aplikácii teórie chaosu sa na literárnu vedu adaptujú opisné stratégie z oblasti matematiky, fyziky, chémie alebo biológie. Odhadnúť intenzitu vplyvu a životnosť adaptovaných štruktúr a systémov v literárnej vede je veľmi ťažké. Platí to aj opačne, pretože napríklad naratológia, ktorá si vypracovala vlastné inštrumentárium a analytický systém na opis naratívnych (prozaických) štruktúr vo formalisticko-štrukturalistickom duchu, ponúka svoju systematiku aj iným disciplínam a médiám. A ukazuje sa, že nie všetky naratologické východiská sú automaticky aplikovateľné mimo prozaických textov, napríklad funkcia sprostredkovania naratívneho textu rozprávačom.

Monografiu tvorí tridsaťdva oblastí, ktoré sú rozčlenené do troch väčších blokov. Cieľom jednotlivých častí je najprv predstaviť konkrétne metódy, následne ich kriticky zrevidovať a v závere priblížiť stav problematiky uvažovania v slovenskom kontexte. Práca okrem toho kladie dôraz na pomerné zastúpenie rozličných filológií, ktoré reprezentujú odborníci s dlhoročnou vedeckou a pedagogickou praxou. Kapitoly takýmto spôsobom smerujú na jednej strane k tradíciám slovenskej literárnej vedy, na druhej strane vychádzajú z germanofónnej, frankofónnej a anglofónnej oblasti a zároveň aj z tradícií susedných krajín. Autorský kolektív pozostáva zo sedemnástich autoriek a autorov, pričom väčšina je zo Slovenska, Anna Babka pochádza z Rakúska a Karin S. Wozonig z Nemecka. Príspevky posúdilo dvadsaťsedem recenzentov a recenzentiek s cieľom predložiť publikáciu odbornej verejnosti a vysokoškolským pedagógom. Monografia predstavuje historický oblúk modelov a metód literárnej vedy od filozofického uvažovania o literatúre (estetika, rétorika) až po jej súčasné podoby na pozadí rodových alebo postkoloniálnych štúdií. Autorom prvého bloku je Tibor Žilka, ktorý sa v úvode venuje poetike ako najstaršej vednej disciplíne o literatúre a popri historickej a opisnej poetike kladie dôraz aj na tzv. komunikačnú poetiku, ktorá v rámci literárnej komunikácie zahŕňa i vznik a príjem literárneho diela. Svoju pozornosť Žilka ďalej sústreďuje na genológiu, štylistiku, verzológiu a napokon metriku.

V prvej časti druhého bloku sa Roman Mikuláš venuje hermeneutike, jednej zo základných paradigiem literárnej vedy, zaoberajúcej sa interpretáciou textov, resp. všeobecne porozumením literárnych textov. Naprieč prácami F. Schleiermachera, W. Diltheyho, H. G. Gadamera sa dostáva až k Habermasovej kritickej hermeneutike a k jej významu pre sociálne vedy. Na pozitivistickú literárnu vedu (Roman Mikuláš), diskvalifikovanú zúžením na zbieranie faktov, na začiatku 20. storočia kriticky reagujú dejiny ducha (Roman Mikuláš) ako literárnovedný smer. Aj ruský formalizmus (Soňa Pašteková) sa vyhranil voči pozitivizmu tým, že akcentoval estetickú funkciu literatúry, bez „zásadnej-

ších väzieb na mimoliterárne (biografické, historické, filozofické, sociálne a i.) súvislostiam procesu tvorby diela" vysunul do popredia imanentné zákonitosti textovej štruktúry. Ruský formalizmus spolu so Saussurovou lingvistikou a pražskou školou (1926 – 1948) tvoria ďalej základné východiská štrukturalizmu (Pavel Matejovič). Aj v literárnej sociológii (Andrea Mikulášová), ktorá sa koncentruje na neliterárne aspekty literatúry, na vzťahy medzi literárnymi dielami a spoločnosťou, dlho dominoval pozitivistický prístup s teóriou sociálneho prostredia. Ťažiskovými sa tu postupne stávajú témy ako napríklad tvorba literárneho kánonu, teória „literárneho poľa" (Pierre Bourdieu), resp. výskum publika, zameraný na vzťah autora literatúry a čitateľa. Druhý blok dopĺňajú kapitoly o literárnej komparatistike (Róbert Gáfrik, Miloš Zelenka), resp. tematológii (Miroslava Režná), fenomenológii literatúry a kritike ideológie (Ladislav Šimon), analýze diskurzu (Roman Mikuláš, Andrea Mikulášová) a vzťahu semiotiky k literárnej vede (Kristián Benyovsky).

Posledný, tretí blok otvára téma literárnej komunikácie (Ľubomír Plesník, Roman Mikuláš) v zmysle určenia literárneho diela ako „osobitného prípadu prenosu informácie od jej odosielateľa k príjemcovi". Ak by sme literárnu komunikáciu na osi autor – text – príjemca rozšírili podľa Mikovho a Popovičovho návrhu o ďalšie dve kategórie, o „(referenčnú) realitu" a „literárnu tradíciu", mohli by sme za istých okolností využiť model literárnej komunikácie aj na klasifikáciu literárnovedných metód a smerov. Tak by sme v prípade naratológie, ktorej sa venuje Zuzana Malinovská, mohli konštatovať jej primárnu orientáciu na text. Iná situácia nastane vtedy, keď sa naratológia ocitne napríklad v prostredí feministickej literárnej vedy (autorkou príspevku *Feministická literárna veda a rodové štúdiá v literárnej vede* je Jana Cviková), pretože okrem výskumu textových úrovní, úrovne diskurzu a úrovne diegézy, bude feministická naratológia zohľadňovať aj procesy produkcie a recepcie literárnych textov s využitím rodu ako analytickej kategórie. Na príspevok o feministickej literárnej vede a rodových štúdiách sa napája text Anny Babky pod názvom *Postkoloniálna teória v kontexte rodových a queerových štúdií*, ktorý z nemčiny preložila Jana Cviková. Táto práca sa koncentruje na revíziu „eurocentrických a etnocentrických univerzalistických tendencií samotného feminizmu", ich dekonštrukciu a reorientáciu napríklad na čierny feminizmus alebo na problematiku kategórie rasy, resp. jej zanedbávania. Hranice medzi jednotlivými literárnovednými prístupmi nie sú nepriepustné, feministická literárna veda môže vytvárať alianciu aj s inými metódami a smerovaniami, či už intertextualitou (Ján Jambor), alebo historiografiou literatúry (Soňa Pašteková).

Jednotlivé prúdenia literárnej vedy sú vzájomne prepletené a postupujú spoločne, inokedy na seba nadväzujú a potom si zasa odporujú. Publikácia *Podoby literárnej vedy* potvrdzuje túto komplikovanú spleť vzťahov na vysokej odbornej úrovni a zároveň poukazuje na to, že systém nie je uzatvorený, ale ponúka priestor na ďalšiu reflexiu literárnej vedy či literatúry ako takej.

JURAJ DVORSKÝ