

Romány na pokračování v situaci digitálního zveřejnění

KAREL PIORECKÝ

Ústav pro českou literaturu AV ČR, Praha

ABSTRAKT

Studie prověřuje na základě bohemikálního materiálového průzkumu dostatečnost stávajících metodologických nástrojů literární vědy uplatňovaných na seriálovou naraci (prezentuje je zejména sborník *Povídka, román a periodický tisk v 19. a 20. století*, 2005) a posuzuje jejich aplikovatelnost na narativy modelované specifickou situací digitálního seriálového zveřejnění.

ROMÁNY NA POKRAČOVÁNÍ – STRUČNÁ HISTORIE

Romány na pokračování mají ve světové literatuře dlouhou historii. Na jejím počátku stojí Eugène Sue, francouzský novinář a prozaik doby romantismu, který tuto tradici založil a svými *Tajnostmi pařížskými*, jež v letech 1842–1843 zveřejňoval *Journal des débats*, proslavil v mezinárodním měřítku. Svou největší slávu zažil román na pokračování v druhé polovině 19. století, kdy se touto formou zveřejňovala díla nejen z oblasti populární literatury, ale i díla umělecky ambiciózní a po stránce kvality elitní: od října do prosince 1856 vycházela v *Revue de Paris* Flaubertova *Paní Bovaryová*, v českém prostředí byl platformou pro seriálové publikování např. časopis *Světlozor*, ve kterém v letech 1867–1899 svá prozaická díla publikovali např. Alois Jirásek, Karolina Světlá, Jakub Arbes, Vilém Mrštík, Karel Matěj Čapek Chod, Karel Václav Rais ad., čtenáři *Národních listů* si mohli roku 1883 z románové přílohy vystřihnout český překlad *Zločinu a trestu* F. M. Dostojevského atd. V první polovině 20. století si seriálová publikace prózy svůj význam ještě relativně drží: téměř veškeré prozaické dílo Karla Poláčka vycházelo tehdy nejprve seriálovou formou, s výrazným úspěchem se v meziválečném období setkává Čapkova *Továrna na absolutno*, vydávaná na přelomu let 1921–1922 v *Lidových novinách* atd.). V některých případech dokonce obsahuje aspekty, které bychom očekávali spíše až s příchodem interaktivních digitálních médií: např. kolektivní autorství, na kterém je založen román *Záhadné stopy* publikovaný roku 1907 na stránkách satirického časopisu *Švanda dudák*, či průběžná a na principu soutěže založená interakce čtenářské komunity s periodikem a zprostředkované i s autorem daného románu – to je případ románu *Životem vedla je láska*, který v roce 1926 vycházel v časopise *Hvězda československých paní a dívek* a k němuž se ještě později vrátím.

V druhé polovině 20. století kontinuitu tohoto způsobu zveřejňování prózy zajišťovala už převážně jen periodika humoristického a satirického zaměření (např. týdeník *Dikobraz*, kde na přelomu let 1977–1978 vycházel také román *Trpaslíci mají přednost* určený k zesměšňování disidentského hnutí a undergroundové kultury).

„Štafetu“ po literárních seriálech v jistém smyslu přebírají seriálově publikované komiksy a rozhlasová četba na pokračování. Na sklonku století se romány na pokračování vytrácí ze stránek literárních i běžných periodik zcela (ojedinělým pokus o návrat k této podobě literární komunikace přišel až roku 2009, když Pavel Kohout publikoval na stránkách deníku *Mladá Fronta Dnes* román *Cizinec a krásná paní*; v roce 2012 zopakoval týž autor tento mediálně a marketingově úspěšný postup románem *Tango mortale*, který rovněž v zápětí vyšel knižně).

BLOG JAKO TECHNOLOGICKÁ STRUKTURA

Do literární komunikace se ovšem pojem „román na pokračování“ vrátil v širším měřítku po roce 2000 díky nástupu nových digitálních médií. Zpět k životu ji přivolaly blogy a postupné rozšíření jejich obsahové orientace od čistě autentických textů diaristické povahy k textům otevřeně fikcionálním. Otázka po tom, zda blog může být nosičem narativních struktur, či nikoli, není zdaleka jednoduchá. Teorie nových médií na ni odpovídá několika značně rozdílnými způsoby. Např. Jodi Dean v knize *Blog theory* (2010) rází názor, že podstatou blogu je průběžné informování a že subjektivita při blogování není narativizovaná – nevypráví se příběhy, ale jsou prezentovány okamžiky v podobě obrazů, reakcí, pocitů či událostí. Dean chápe blog jako prostředí, v němž je orální komunikace zachycována lineárním psaním (srov. Dean 2010: 47). Jinak se k této otázce staví Jill Walker Rettbergová v knize *Blogging. Digital media and society series* (2008), která blog chápe jako jednu z narativních forem, která se ovšem principiálně liší od narativů filmových či románových. Pro blogy je podle Walker Rettbergové konstitutivní epizodický styl psaní, který zásadně ovlivňuje podobu narativní struktury. Tu autorka definuje jako fragmentární narativ, který je vyprávěn po krátkých epizodách, které jsou relativně uzavřené a je možné je číst samostatně – pokud jsou ovšem čteny společně, tvoří širší příběh (srov. Walker Rettberg 2008: 111). Walker Rettbergová si uvědomuje návaznost blogů na starší tradici seriálového publikování, ale oproti těmto starším formám se podle jejího názoru blogy liší krátkostí a sevřeností jednotlivých epizod a také skutečností, že mezi epizodami nemusí být vždy patrná kontinuita. Zde je zřejmé, že Walker Retebergová – přesto že píše o narativitě blogů a jejich fikčním obsahu, nedoceňuje roli blogů čistě literárních, které se rovněž liší od starších forem seriálového publikování, ale přesto jsou se svými předchůdci srovnatelné co do délky epizod i zachování kontinuity vyprávění. Také se výzkumem českých románových blogů nepotvrzuje názor, že blog narozdíl od tradičních narativů nesměřuje k závěru, ale naopak jeho ideálem je nepřerušovaná dlouhodobá kontinuita. S touto jinak jistě platnou vlastností blogů vstupují digitální romány na pokračování do konfliktu, což se nejednou explicitně projevuje v diskusích čtenářů s autorem.

Anna M. Szczpan-Wojnarska ve studii „Blogi jako forma literacka“ o narativním potenciálu blogu už nepochybuje vůbec, označuje blog za polymediální žánr, který

kombinuje mediální charakteristiky webové stránky a dopisu či deníku (srov. Scze-pan-Wojnarska 2006).

Při užívání pojmu blog je podle mého názoru klíčové otevřeně definovat, zda blog chápeme jako strukturu technologickou, nebo strukturu komunikační. V této studii se při držím první možnosti a budu termín blog užívat ve významu technologické struktury, která umožňuje různé způsoby komunikování.¹ Konstitutivní funkcí blogu je potom průběžné publikování libovolného druhu obsahu, v němž vztah mezi jednotlivými obsahovými segmenty je založen identitou autorského subjektu a nemusí – ale může – být posílen kompoziční provázaností segmentů do jedné společné narativní struktury, která přesahuje hranice separátně publikovaných obsahových segmentů. Druhou z konstitutivních technických vlastností blogů je v tomto pojetí diskusní pole umožňující čtenářům vyjadřovat se ke každé epizodě a vést dialog s autorem i mezi sebou navzájem. Blog tedy nevnímám jako komunikační strukturu, sloužící nutně ke sdělování osobních postojů k aktuálním událostem (amatérský/občanský žurnalis- mus) nebo k zveřejňování informací o autorově privátním životě – byť tyto komuni- kační záměry a obsahy jsou ve sféře blogů nejčastější a nejpůvodnější.

Blogy mohou mít tedy i literární obsah, resp. aktuální literární praxe dokládá, že se staly vedle periodického tisku dalším prostředkem seriálového zveřejňování prózy. V procesu remediace prošla tato forma mediálního zprostředkování literatury pocho- pitelně podstatnými změnami. Záměrem této studie je tyto diference identifikovat a jejich analýzou přispět k poznání specifik literatury zveřejňované prostřednictvím volně dostupných digitálních publikačních platform, zejména blogů.

SERIÁLOVÉ PUBLIKOVÁNÍ V PERIODICKÉM TISKU

Komparaci tištěných a digitálních románů na pokračování zahajme shrnutím určujících charakteristik starší ze zmíněných dvou mediálních forem, totiž románů zveřejňovaných na pokračování v periodickém tisku. Východiskem se nám zde může stát studie Pavla Janáčka „Beletrie v periodickém tisku: k specifické situaci zveřejně- ní“. Janáček zde shrnuje historii románových seriálů, připomíná (dnes obtížně před- stavitelný) ekonomický aspekt věci, totiž fakt, že díky seriálovému publikování lite- rárních textů získávali autoři práci, resp. stabilní finanční příjem a periodika sama pak díky značné čtenářské oblibě románových seriálů získávala kontinuální přísun atraktivního obsahu, který byl v 19. století určujícím pro prodejnost novin a časopisů. Neopomíjí jistou fenomenologii čtení, totiž skutečnost, že románové seriály jsou čte- ny po delší čas než jejich knižně vydávané protějšky, a jsou čteny v diskretních kro- cích, které strukturují čtenářskou recepci narativu (Janáček 2005). Janáček zde však zejména rozpracovává a doplňuje základní typologii aktů či situací zveřejnění, které ve studiích „Textologie a sémiotika“ a „Sémiotika samizdatu“ navrhl Miroslav Čer- venka: k situaci „dokonalého zveřejnění“ formou knihy a k situaci „drasticky omeze- ného zveřejnění“ formou samizdatu připojuje třetí typ – a sice situaci „drasticky neo- mezeného zveřejnění“ formou seriálové publikace. Formu seriálové publikace defi- nuje pomocí čtyřech faktorů odlišujících tuto formu zveřejnění od formy knižní. Nechme se chvíli těmito Janáčkem formulovanými determinantami vést a konfron- tujme je s fakturou románů na pokračování (resp. děl, která sama sebe takto prezen-

tují) jejichž technologickým médiem je internet a softwarovým nosičem potom nejčastěji některý z volně dostupných nástrojů pro blogování.

HETEROGENITA

Literární text zveřejňovaný seriálově v periodickém tisku je těsně začleněn do heterogenního kontextu tvořeného dalšími texty, z nichž se skládá aktuální výtisk daného periodika. V případě seriálové publikace na internetu je tento aspekt je oslaben. Na téže webové stránce se spolu s epizodou románu na pokračování většinou nevyskytují jiné texty spadající do odlišných diskurzů. Nejtypičtější podobou tohoto těsného kontextu je osobní blog či autorův osobní web – heterogenita kontextu a paratextů je tedy limitována sémantickým polem rozestřeným kolem autorské osobnosti. (Tento fakt mnohdy navádí a svádí k biografickému způsobu čtení a často zamlžuje distanci mezi vypravěčem a autorem – jak je patrné např. z diskusí pod epizodami románu Martina Fendricha *Slib, že mě zabiješ.*) Romány na pokračování se občas objevují i jako součást korporátních webů (např. velkých deníků či společenských magazínů). I zde mají ovšem zajištěnou relativně vysokou míru samostatnosti. Heterogenita vstupuje do internetových románů na pokračování jiným způsobem – prostřednictvím hyperlinků, které mohou čtenáře snadno odvést od románové epizody na jiné místo daného webu i zcela jiné místo internetu. Digitální romány na pokračování se tímto způsobem zapojují do efemérních kontextů vznikajících při pohybu uživatele po internetu prostřednictvím hypertextových odkazů a které jsem se už dříve pokusil definovat jako „digitální kodex“ (Piorecký 2010).

KOMPLEXITA

Vedle heterogenity disponuje tištěné periodikum rovněž možno říci protichůdnou kvalitou – představuje významový komplex, který zdaleka není bez (např. ideologického, tematického, intertextového) vlivu na způsob geneze textu psaného pro konkrétní novinový nebo časopisecký titul a na způsob jeho interpretace. Do značné míry to platí i u digitálních románů na pokračování, pokud nejsou zveřejňovány jako části osobních blogů či webů (pro web *Renčina červená knihovna* jistě není možné psát román na pokračování v žánru sci-fi či s tematickým zaměřením ke středověké každodennosti apod.). Platnost faktoru komplexity je ovšem (z právě uvedeného důvodu) fakultativní.

KOLEKTIVITA

V souvislosti s faktorem heterogenity a komplexity Pavel Janáček rovněž připomíná, že periodická publikace v tisku odosobňuje subjekt literárního díla a konotuje modus kolektivního autorství. Praxe kolektivního autorství - zvláště u anonymních příspěvků v tisku 19. století - je dobře známá. Neskrývaně na kolektivní bázi byl zřejmě jako první v dějinách české literatury založen román *Záhadné stopy*, který během roku 1907 psal Ignát Hermann spolu s řadou spoluautorů a otiskoval ho v časopise *Švanda dudák* s touto výzvou: „Rukou společnou a nerozdílnou spisuje neprotokolované družstvo autorů s ručením více méně obmezeným. Další podílníci stále se přijímají“ (podrobně Gilk 2006).

Pro romány na pokračování 21. století zveřejňované digitální formou teze o odosobnění a tendenci ke kolektivní tvorbě platí zcela samozřejmě (protože souzní se základními principy digitální komunikace) byť opět ne absolutně ani se stejnou motivací. Romány publikované na osobních webech a blížích mají naopak velmi posílenou vazbu mezi subjektem díla a osobností autora. Jinde se ovšem autorství skrývá pod neprůhledným nickem, který nedovoluje zjistit nic z biografických dat o autorovi.

Kolektivní autorství je principem, který digitální romány na pokračování přejaly a v řadě případů akcentovaly. Lze rozlišit dva typy kolektivního autorství románů na pokračování:

1. kolektivní tvorba románu na principu čtenářské soutěže
2. kolektivní tvorba románu jako společná aktivita čtenářské komunity a autora

Ad 1 Kolektivní romány na pokračování na principu čtenářské soutěže

V některých případech je kolektivní autorství určujícím principem geneze románu, který se ve výsledku stává souborem příspěvků od různých autorů, jejichž výběr je založen na principu soutěže. To je případ Veiweghova projektu *Blogový román* či obdobných akcí *Zápalkoví lidé* či *Slovensko píše román*.

Projekt Michala Viewegha *Blogový román* běžel na internetových stránkách deníku *Mladá fronta Dnes* od srpna do prosince roku 2009 a byl založen na principu kolektivního psaní. Etablovaný spisovatel vytvořil úvodní kapitolu románu, načrtl charaktery postav a vyzval čtenáře, aby se aktivně zapojili do pokračování románu, psali jeho další kapitoly. Zveřejněny byly všechny varianty pokračování románu, které čtenáři na blog odeslali. Celkem vzniklo deset kapitol, z každé kapitoly vybral Viewegh vždy tu podle jeho názoru nejlepší variantu, která byla honorována 10 000 korun od sponzora a zveřejněna spolu s první kapitolu napsanou samotným Vieweghem. Viewegh tímto způsobem zkombinoval blog s principem kurzu tvůrčího psaní, ale zejména přitáhl značnou pozornost veřejnosti i médií k vlastní osobě. Pro komerčního autora blog přinesl příležitost k ještě vstřícnějšímu kroku vůči čtenářům, než mu nabízí tištěné médium – v něm se může podbízet tématem či jednoduchým vyprávěním; blog mu umožnil umístit svůj text mezi texty čtenářů, vyvolat iluzivní pád distance mezi autorem a čtenářem a nastolení zdánlivé intimity (viz jeho přísliby osobních mailů účastníkům soutěže).

Na stejném principu (a v témže roce, konkrétně od května do října 2009) byl postav i projektu *Slovensko píše román* – byť je tu patrný navíc jistý národní akcent v titulu a vypsání soutěže. Editorou byla komerčně úspěšná prozaička Evita Urbaníková, která napsala úvodní a závěrečnou kapitolu a vybírala ze zaslaných čtenářských kapitol ty, které se nakonec ocitly i v knižní vydání románu. Sponzorem soutěže bylo internetové knihkupectví Martinus.sk. Jako součást knihkupeckého marketingu vznikl také projekt *Román na pokračování* (<http://romannapokracovani.sms.cz>), který probíhal od prosince 2007 do listopadu 2009 a jehož sponzorem je pro změnu pražské knihkupectví Luxor. Odměnou byly jednak poukázky na nákup ve zmíněném knihkupectví, jednak příslib knižního vydání, k němuž ovšem nakonec nedošlo. Sebe prezentace tohoto projektu jako „prvního českého románu na pokračování“

ukazuje na velmi slabé povědomí autorů o tradici seriálově publikovaných narativů.

Ad 2 Kolektivní tvorba románu jako společná aktivita čtenářské komunity a autora

Kolektivní autorství se ovšem rozvíjí v jiné podobě i u „jednoautorských“ románů a to tehdy, když autor vtáhne do geneze románu čtenářskou komunitu, nechává ji vyjadřovat se k dílčím epizodám formou komentářů pod vlastní textem každého pokračování, formuluje anketní otázky, jejichž výsledek pak zohledňuje při psaní následujících epizod. Nejdůsledněji tuto možnost blogového psaní ve svých románech uplatnili Pavel Renčín, o jehož projektu *Labyrint* bude ještě řeč, a autorka skrývající se pod nickem Sirael, která na webu *Renčina červená knihovna* publikovala roku 2008 román *Oklamaná láska*.

Specifika žánru digitálního románu na pokračování v tomto případě bude domnívám se přínosné sledovat v konfrontaci s jeho starším protějškem zveřejněným v periodickém tisku, konkrétní s románem Bohumila Brodského *Životem vedla je láska*, který v letech 1926–27 uveřejňoval časopis *Hvězda československých paní a dívek* a jenž spadá rovněž do žánru červené knihovny. Ale nepůjde nám vlastně ani tak o samotný Brodského román, jako spíš o způsob, jak s ním naložil zmíněný časopis. Ten totiž spolu s uveřejněním první epizody zahájil soutěž „Napište román!“ (Její odlišnost od soutěží v rámci blogových románů bude brzy zřejmá.) Vyzval své čtenářky, aby na základě úvodní epizody a zejména podle deseti obrázků zachycujících uzlové momenty románové fabule napsali vlastní stručnou verzi celého příběhu v rozsahu jedné strany rukopisu. Odměnou čtenářkám bylo jednak zveřejňování jejich textů (či úryvků z nich) v časopise a pak také hodnotné ceny: první cenou byl kuchyňský nábytek a sice: kredenc, mycí stůl se dvěma zásuvkami, obyčejný stůl se dvěma zásuvkami, dvě židle, sedačka a uhlák s víkem. Soutěž vzbudila mimořádný ohlas, redakce údajně dostala několik desítek tisíc příspěvků. Účastnice soutěže, jak upozornila na základě své analýzy Dagmar Mocná (1996), probraly širokou škálu různých řešení klíčového problému, jímž v románu je nechtěné těhotenství hlavní hrdinky a porod nemanželského dítěte. Příznačné přitom je, že Bohumil Brodský (aniž by to explicitně signalizoval) zvolil jako řešení svého románu to, které navrhoval největší počet čtenářek. Nejde tu tedy pouze o čtenářskou soutěž, ale také o zárodek kolektivního způsobu tvorby, který v oblasti populárních žánrů směřuje k volbě řešení, které bude nejlépe přijato co možná nejširším okruhem čtenářů.

Internetový román *Oklamaná láska* tento princip následuje, ovšem činí ho zjevným, explicitním, stupňuje jeho roli v procesu geneze textu. Autorka je v průběžném a velmi intenzivním kontaktu se svými čtenářkami. Slouží k tomu v první řadě komentáře pod každým pokračováním románu. Komentáře vznikají spontánně, autorka k nim čtenářky rovněž motivuje a vyzývá: „A prosím o komentáře, kterých se mi nějak nedostává 😊“ „Ráda se nechám inspirovat vašimi nápady“ (Sirael 2008).

Neskrývané a zcela programově s podněty čtenářek pracuje, zohledňuje je v dalším psaní, snaží se maximálně vyhovět. Čtenářky ve svých komentářích interpretují postavy, čímž je dotvářejí, kladou otázky, vytvářejí hypotézy, někdy si otevřeně diktu-

jí, co by chtěly číst – a tímto způsobem pomáhají generovat text. Čtenářky de facto rozvíjejí několik konceptuálních paralelní příběhů, které nikdy nedostanou formu literárního vyprávění, ale existují ve své potencialitě v textech blogosféry obalující románové vyprávění. Některé aspekty těchto nerealizovaných narativů ovšem vstoupí do autorské verze textu. Čtenářky se v komentářích vžívají do příběhu, hodnotí postavy jako reálné osobnosti – což není pouze důsledek naivního způsobu čtení, ale vyplývá to také z povahy tohoto procesuálního díla: i čtenářky jsou jeho součástí, jsou jeho aktérkami podobně jako literární postavy, protože hranice mezi textem díla a metatextem komentářů není ostrá (např. charaktery postav poznáváme jednak z toho, jak je líčeno jejich jednání a jak je stylizována jejich řeč v epizodách románu, jednak z toho, co k nim podotýká autorka v komentářích a diskusích se čtenářkami).

Autorka ovšem klade čtenářkám do rukou ještě další nástroj, pomocí něhož mohou ovlivňovat další směřování příběhu, ba dokonce i rozhodovat. Tím nástrojem jsou anketní otázky, které se objevují pod každým pokračování příběhu: např.: „Přijme Annabel pozvání lorda Doolishe na večeři?“ nebo „Políbí Henry Annabel?“ Ano/Ne“. Autorka si nechala odhlasovat i požadovaný rozsah románu a snažila se ho dodržet. Technologicky jsou ankety řešeny pomocí miniaplikace blueboard, čtenářkám tedy stačí k vyjádření kliknout na jednu z možností a pak sledovat, jak se statistika vyvíjí. Orientace ke čtenáři a jeho možnostem vstupovat do díla je určujícím faktorem i pro způsob vyprávění, který rytmicky spěje od jednoho zlomového bodu v závěru kapitoly k dalšímu, reflektuje to ostatně i sama autorka v jednom z komentářů: „Román na pokračování má určitá omezení, především v délce (pravidelně 10 A5 psaných rukou) a pak také co do obsahu – potřebuji vás dovést od jednoho bodu do druhého, aby bylo o čem rozhodovat.“ (Srael 2008) V závěru románu *Oklamaná láska* si autorka ještě stačila anketou zjistit, které postavy jsou čtenářkám nejmilejší a ty pak vtělila do následujícího stejným způsobem psaného románu *Panství Doomsday*. Zde Srael použila i poněkud erotičtější scény, které byly ovšem přístupné pouze těm, kteří zaslali prohlášení o dosažení věku 18 let. Ostatní mohli číst román také, ale zkrácený („cenzurovaný“) o některé pasáže. Vznikly tak de facto dvě paralelní verze románu.

PARATEXTOVOST

Janáček mezi specifiky odlišujícími knižní a periodickou publikaci zmiňuje ještě skutečnost, že periodická publikace dává více příležitostí pro paratexty týkající se literárního textu (rozhovory s autorem, výkladové glosy, soutěže a kampaně). To platí ve stejné, nebo spíš mnohem větší míře i pro digitální romány na pokračování. Výmluvným příkladem maximálního využití paratextových možností digitálního média je román *Labyrint* Pavla Renčina, kde se onen paratextový komplex rozrostl do značných rozměrů. Při Renčinově webu vznikla tak kreativní komunita čtenářů, že paratexty tvořící bezprostřední okolí vlastního románu jsou dokonce i umělecky stylizovány: jednou jako metalová opera, podruhé jako komix. Silná role paratextu je typická prakticky pro každý román publikovaný na osobním webu. Vyplývá z obecných vlastností digitální textuality, pro kterou je charakteristické obtížné oddělování

textu a paratextu, jak upozornil už Federico Pellizzi (2006) – veškeré texty a procesy (komentování, vyhledávání atd.) obklopující text bývají hypertextově propojeny s příslušnými pasážemi textu a tím se stávají jeho součástí a konstituují ho.

MATERIÁLNÍ OMEZENÍ

Dalším z faktorů, jimiž Janáček vymezuje pole periodicky publikovaných próz, je faktor materiálních omezení. V případě tištěného média je to zejména formátu periodika, z něhož vyplývají striktní rozsahové limity, kterým se literární text musí podřídit, což není bez dopadu na styl a rytmus vyprávění. Příkladem může být román *Trpaslíci mají přednost*, který měl stabilně vymezené místo v rámečku na stabilně graficky rozvržené straně časopisu Dikobraz určené k vystřihování.

Digitální publikační platformy mají mnohem menší materiální omezení, na blozích a webu lze publikovat texty prakticky libovolně dlouhé. Přesto je i zde patrná poměrně značná disciplína ve volbě rozsahu textů – k ní nejsou ovšem autoři vedeni materiálními omezeními, ale ohledem na čtenáře, jeho schopnost a ochotu číst a konvencemi, které na webu velí zveřejňovat spíše texty kratšího rozsahu, u kterých čtení z obrazovky nebude činit potíže. Segmentace narativu je pochopitelně motivována také možnostmi autorského subjektu, který např. v týdenní periodě je schopen vytvořit pouze omezený rozsah textu. Segmentace textu je rovněž stylistickým aspektem, je využívána ke stimulaci čtenářských očekávání a gradaci napětí. – To, co dříve bylo (či působilo jako) podřízení se materiálním limitům tištěného média, je nyní akceptováno jako dobrovolná volba a osvědčený literárně-komunikační modus. V případě již zmíněného Renčínova *Labyrintu* to platí i v opačném směru – autor zde zachoval segmentaci do drobných epizod („zápisů“ na blogu) i při sekundární časopisecké a knižní publikaci téhož románu.

KONTINUACE

Faktorem kontinuity Janáček míní fakt, že celek díla publikovaného seriálově periodickým tiskem není dostupný najednou a v jednu chvíli, ukazuje se v podobě, jakou má v aktuálním čísle, což má opět vliv na morfologii daného románu: velkou roli hraje epizodičnost, prostředky vyvolávající napětí a udržující zájem čtenářů, organizování tematického plánu tak, aby postavy procházely příběhem plynule a zůstávaly v „dohledu“ čtenáře.

Faktor kontinuity nabývá u digitálních románů na pokračování poněkud jiné podoby – celek románu rovněž není dostupný v jednu chvíli, protože postupně narůstá, na rozdíl od tištěných románů na pokračování jsou ovšem mnohem snadněji dostupné předchozí epizody, které se hromadí na daném blogu či webu a čtenář se k nim může kdykoli pohodlně vracet (není nucen vystřihovat či jinak archivovat a shromažďovat jednotlivé části románu). Čtení digitálního románu na pokračování má v tomto ohledu blíže ke čtení prózy publikované knižní formou (je to patrné z komentářů např. u románu *Oklamaná láska*, jehož čtenářky srovnávají, jak se daná postava chovala ve starších epizodách a dávají najevo, že vnímají vyprávění jako celek, od něhož očekávají vnitřní logiku a významovou koherenci). Nicméně platí, že i digitální romány na pokračování jsou co do poetiky postav střídme, rozhodně nechtějí

být „přelidněné“ a vstup nové postavy do děje je vždy malou událostí, kterou často autor i komunita čtenářů komentují a zjitřeně vnímají.²

ČASOVOST

Posledním z řady faktorů, jímž Janáček vymezuje seriálové publikování próz v tisku, je faktor časovosti. Periodická publikace v tisku je spjata s cyklickým i historickým časem, každé pokračování románového seriálu je spjata s konkrétním datem s jeho tematickým, emocionální či myšlenkovým horizontem (vliv církevních svátků či aktuálních historických událostí, např. vánoční epizody románů na pokračování).

Faktor časovosti je nepochybně uplatňován i v digitálních románech na pokračování, vychází ostatně z podstaty blogu jakožto nástroje určeného primárně pro zveřejňování záznamů deníkové povahy či komentářů k časovým událostem. Ve sledovaných románech se ovšem faktor časovosti neprojevuje ani tak v samotných epizodách, ale spíše v komentářích a autorských paratextech, z nichž se čtenář nejednou má možnost seznámit s aktuálními časovými informacemi z autorova soukromí. Odlišnost je dána faktem, že příběhy ze současnosti tvoří v českých digitálních románech na pokračování tematickou menšinu – oblíbená je tematika fantasy či historické fikce.

SITUACE DIGITÁLNÍHO ZVEŘEJNĚNÍ

Nyní se dostáváme do bodu, kdy se o slovo neodbytně hlásí otázka: Co Janáčkova sada faktorů postihujících románové seriály v periodickém tisku z hlediska digitálních románů na pokračování nepopisuje? V čem je v stávající podobě pro naši potřebu nedostatečná?

V odpovědi můžeme zůstat na dohled červenkovské teorie aktu zveřejnění, z níž vyšel i Janáček. Při nahlédnutí digitálních románů na pokračování (a jistě že i jiných textových typů prostředkovaných digitální sítovou podobou) prizmatem této teorie, narážíme na zásadní rozpor vycházející z jejího samotného jádra, které tvoří premisa, že text se stává literárním dílem teprve tehdy, když získá znakovou podobu – a aby se tak stalo, musí se odpoutat od svého psycho-fyzického autora. To se dle Červenky děje právě v okamžiku (resp. během procesu), který nazývá „akt zveřejnění“: „V průběhu literární komunikace lze určit okamžik, kdy se slovesný text ze soukromé záležitosti mění v text literárního díla, tedy v kulturně společenský fakt, a získává tak specifický ontologický status. Tento okamžik představuje v literárním procesu bod obratu (...). Jeho charakter snad zkratkovitě postihneme tak, že ho označíme za akt zveřejnění.“ (Červenka 2009b: 99) Akt zveřejnění Červenka chápe jako výsledek vědomého rozhodnutí nějakého subjektu (nikoli nutně autora) a jako pokyn směřovaný vůči publiku, aby k jeho dílu přiřadila určitý sémantický korelát. „Běží tu o totální restrukturalizaci textu, restrukturalizaci, kterou můžeme popsat jako přesun od kauzality k intencionalitě, jinými slovy od vnější k vnitřní motivaci: jestliže dříve jak celkový charakter, tak jednotlivé rysy textu mohly být motivovány jako soukromý výraz, tedy svým původním vztahem k psychofyzické osobě autorově, pak u zveřejněného textu, je-li pojímán jako umělecké dílo, ztrácí tato motivace smysl, a na její místo vstupuje motivace vyplývající ze vztahu mezi charakterem textu a ‚osobností,‘ tj. čistě sémiotickým

konstruktem, který je přiřazen textu jako jeho hypotetický průvodce – jako možný subjekt aktů volby, a jejichž podkladě dílo povstalo.“ (Ibid. 100).

Ale můžeme o tomto „přelomovém momentu v dějinách textu“ mluvit v případě, že jsme co by čtenáři neustále zásobováni výroky o tom, že daná epizoda vznikala během nudné přednášky na té či oné škole, že jiná zase musela být dopsána rychle před autorovým odjezdem na dovolenou³ – zkrátka v situaci, kdy disponujeme přebytkem biografických okolností vzniku textů, které samy o sobě vytvářejí jakýsi makropříběh, do něhož je literárně stylizovaný text pouze zasazen? Můžeme mluvit v tomto červenkovském smyslu o aktu zveřejnění v případě textů, o nichž můžeme v zápětí diskutovat přímo s autorem, můžeme namítat, nabízet alternativy či dokonce vytvářet hypotetické či plnohodnotné alternativní sekvence narativu a připojovat je do těsné blízkosti textu výchozího? V neposlední řadě – a to především – získává sémiotickou povahu i text, jehož znění zůstává variabilní i po okamžiku zveřejnění, autor do něj má možnost i poté zasahovat a řadě případů to prokazatelně dělá?⁴

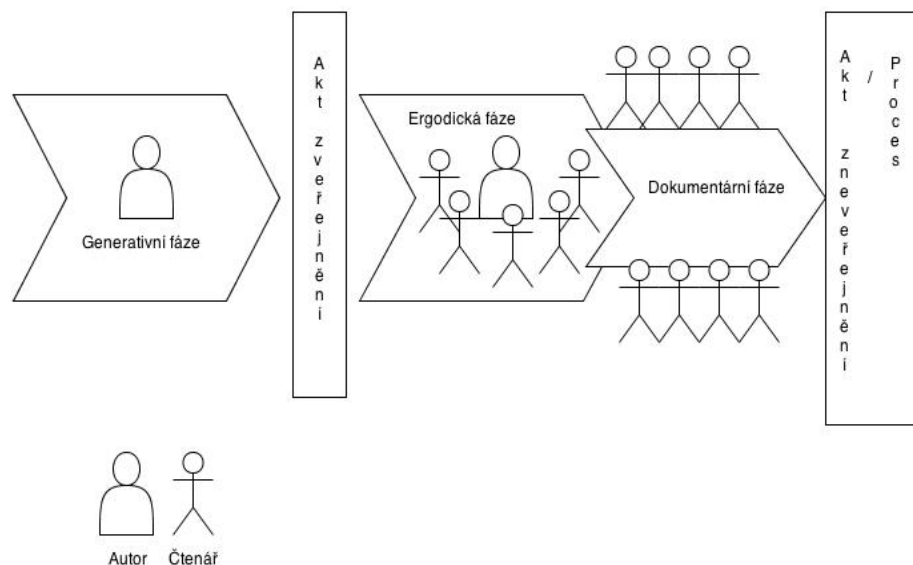
Je evidentní, že Červenkův rozvrh aktu zveřejnění, prezentovaný ve studii „Textologie a sémiotika“ v roce 1971, nelze jednoduše aplikovat na digitální zveřejňování literární textů. Červenkovo metodologicky nosné, systémové řešení je třeba doplnit o aspekty novějších teorií textu vycházejících z kontaktu literární teorie a teorie nových médií. Nepřimkneme se však k vlivné koncepci cybertextu, kterou prezentoval Espen J. Aarseth v knize *Cybertext. Perspectives on Ergodic Literature* (1997). Aarseth se pokusil nastolit vizi digitálního textu jako textuálního stroje a programově se odříznul od starších koncepcí textu. Tím oslabil příležitost pro historicko-srovnávací přístup k digitálnímu textu, který je podle našeho názoru důležitý a v případě zkoumání remediačních procesů nezbytný. Limitující je zejména jeho volba materiálu, z něhož vychází a na němž aspekty své teorie cybertextu ilustruje – oním materiálem jsou z větší části díla důsledně experimentující s možnostmi hypertextových struktur a počítačové hry chápáné jako text. V tomto je Aarsethův návrh poplatný rané fázi ve vývoji internetu, pro níž jsou zmíněné způsoby užití digitálního média typické. Pro naše záměry je mnohem nosnější koncepce digitální textuality, kterou (mimo jiné v polemice s Aarsethem) navrhl Federico Pellizzi ve studii „Dialogism, Intermediality and Digital Textuality“ (2006). Pellizzi konstatuje, že dnes už nevystačíme s pojetím textu jako koherentního souboru významů a znaků, neboť digitální text představuje spíše otevřený soubor procesů, aktů a reakcí na tyto akty (2006: 2) – a může být chápán jako textuální happening (2006: 8). Úvahy nad procesuálním charakterem textu Pellizziho vedou k rozlišení dvou pólů, my bychom řekli spíše dvou fází digitálního textu: na počátku je generativní text, který disponuje tradičními kvalitami, jako jsou koheze, koherence, intencionalita, autonomie apod.), v této fázi je jediným subjektem majícím vliv na podobu textu autor; druhá fáze textuálního happeningu přichází s jeho vstupem do procesu čtení a Pellizzi ji nazývá (aarsethovsky) emergentním textem, k jehož vlastnostem patří sukcesivnost, možnost editace, montáže a jehož charakter je proměnlivý, příležitostný.⁵ Pro Pellizziho začíná digitální textualita v okamžiku, kdy „na scénu“ vstupuje čtenář. To je tvrzení správné, ale neúplné – teoretická literatura zkoumající digitální text (hypertext či cybertext) se soustředí mnohdy až příliš jednostranně na vliv čtenáře na podobu textu a už poněkud opomíjí sekundár-

ní vliv autora na život a podobu textu po okamžiku jeho zveřejnění. Oba tyto aktéři mohou sehrávat – jak ještě ukážeme – významnou roli ve fázi emergentního textu. Podceňován bývá také samotný akt zveřejnění jako zlomový bod, který tolik zdůrazňoval Červenka.

Červenkovským jazykem tedy můžeme říci, že v situaci digitálního zveřejnění běží spíše o vstup do další fáze geneze textu, nikoli o ukončení jeho geneze. Běží tu o vznik a zveřejnění díla majícího procesuální charakter. Akt zveřejnění si zde zachovává svoji akčnost, vzniká jím akční literární dílo, možno říci literární happening. Textová stopa, která po něm zbude, je vůči vlastními akčnímu literárnímu dílu v analogickém vztahu jako fotodokumentace k akčnímu dílu výtvarnému. Smysl se děje během vzniku díla, nikoli poté. Textuální happening je v tomto smyslu možno rozšířit o třetí fázi, kterou můžeme nazvat fází dokumentární (resp. dokumentárním textem): následuje po fázi ergodické, text je ovšem již stabilizován v jedné finální podobě, čtenáři k němu přistupují zvnějšku, nikoli už s tvůrčí ambicí účastní se literárního happeningu, ale už pouze jako diváci seznamující se s dokumentem o proběhlé umělecké akci (součástí této fáze může být rovněž transmediální přesun do tištěného média). Po dokumentární fázi textového happeningu fakultativně následuje akt zneveřejnění (autor se rozhodne např. z ekonomických důvodů dílo stáhnout ze sítě) či proces zneveřejnění (web je ponechán bez technické údržby a postupně technologicky odumírá).

Aktem zveřejnění v digitálních interaktivních médiích tedy vznikají procesuální akční literární díla. Na stopu tohoto zjištění se však dostal už Červenka a to ve své

Průběh textuálního happeningu



studii „Sémiotika samizdatu“ (1990), v níž svou analýzu aktu zveřejnění doplnil o úvahu nad specifickou situací textů šířených formou samizdatových opisů, které se mu jeví jako „pořád rukopis, soukromý dokument, work in progress, a vyzývá čtenáře spíš k úvahám, co se ještě může změnit, než k plynulému vnímání a prožívání dovršeného díla“. (Červenka 2009a: 202) Pozastavuje se nad speciálním případem Bohumila Hrabala a jeho vášnivou láskou k vlastním strojopisům, která zahrnovala i čtené překlady a další nedokonalosti jakožto projevy dynamiky tvůrčího okamžiku. V Hrabalově případě Červenka poněkud ustupuje od jinak přísně držené zásady, že literární dílem není věc, ale znak: „Zde se to, co je jinde reliktem věčnosti, samo stává samostatným znakem, aspoň pro autora, jako připomínka tvůrčího vzepětí, záznam akce (jako v action painting), a není náhodou, že Hrabal o svých prvopisech mluví jako o svého druhu grafických listech.“ (Ibid.: 203) V případě digitálních románů na pokračování můžeme omezení „aspoň pro autora“ s klidem vynechat: kolektivně vznikající literární texty i po uzavření procesu geneze zůstávají veřejně přístupné neomezeně širokému publiku, které má možnost je číst, ovšem už „pouze“ jako dokument, nikoli už jako procesuální akční literární dílo.

DIGITÁLNÍ ROMÁNY NA POKRAČOVÁNÍ JAKO PROJEV KOLEKTIVNÍHO PSÁNÍ

Nemusíme však chodit pro terminologickou inspiraci nutně do oblasti výtvarného umění, resp. kunsthistorie. Projevy kolektivní kreativity v teorii digitální literatury jsou už řadu let popisovány pojmy jako Mitschreibprojekte či collaborativ writing, česky tedy snad projekty společného psaní. Digitální romány na pokračování je tedy nutno usouvztažnit i s tímto kontextem, činím tak ovšem záměrně až v druhém sledu – teorie digitální literatury má obávám se poměrně často sklon prezentovat projevy svého předmětu jako zcela unikátní, nemající obdobu v předchozích mediální podobách literatury. V případě románů na pokračování je dialogická remediační a historizující optika domnívám se produktivnější, než podléhání svodům emergence, která je z pochopitelných (marketingových) důvodů blízká i původcům sledovaných děl.

Roberto Simanowski v knize *Interfictions* (2002) vymezuje základní podoby projektů kolektivního psaní:

1. autoři pracují sukcesivně na lineárním příběhu
2. autoři píšou multilineární příběh a pracují na různých jeho větvích zároveň
3. autoři vytvářejí ze svých příspěvků sbírku, která je spojena tematicky a také prostřednictvím hyperlinků

Digitální romány na pokračování souzní se zmíněnými typy snad v dílčích rysech, rozhodně je ovšem nelze pod žádné z nich zařadit: vůdčí role prvotního autora je v digitálních (blogových) románech na pokračování zachována, autorská aktivita čtenářské komunity má spíš charakter kolegia, které společně přemýšlí, hodnotí, diskutuje a navrhuje – svou myšlenkovou a verbální aktivitou vede autora směrem, na kterém se jeho většina shodne. Demokratické nastavení vztahů mezi aktéry tvůrčího procesu má ovšem své meze – i v projektech postavených na principu soutěže je rozhodující slovo arbitra, který stojí nad oslovenou komunitou přispěvatelů atd. Předde-

vším u digitálních románů na pokračování pak neplatí Simanowského postřeh o tom, že u projektů společného psaní demokratičnost procesu psaní zabraňuje zdařilosti projektu, či úspěšnému dosažení stanoveného cíle (Simanowski 2002: 33). U digitálních románů na pokračování, které vznikají v těsném kontaktu autora a čtenářské komunity platí přesný opak – všichni zúčastnění se úpěnlivě snaží, aby se projekt zdařil, což v intencích populární literatury⁶ (kam většina těchto českých projektů spadá) znamená: aby konvenoval většinovému vkusu sdílenému komunitou, aby ji bavil. Záměrem autora vstupujícího do komentářů k vlastním textům je ostatně především to, dozvědět se, co by si jeho čtenáři přáli a ještě lépe – přenechat klíčová rozhodnutí přímo na čtenářích.

MEZI PRAGMATICKOU IMEDIACÍ A ILUZIVNÍ HYPERMEDIACÍ

Digitální romány na pokračování jsou tedy rozprostřeny mezi dvěma protilehlými kontexty: na jedné straně stojí kontext tvořený literární tradicí, která zahrnuje romány na pokračování zveřejňované v periodickém tisku počínaje 19. stoletím; na straně druhé je pak kontext tvořený novými literárními formami, které přinesl internet. České romány na pokračování – zcela v souladu s mimořádným ostychem před jakýmikoli experimenty v literatuře, který lze od 90. let 20. století v českém literárním prostředí sledovat – zůstaly svojí logikou na pomyslné ose mezi krajními body remediálního procesu rozhodně blíže médiu tištěnému než digitálnímu. Pozoruhodné ovšem je, že v paratextech žádný s těchto nových románů na pokračování nezmiňuje bohatou tradici tohoto žánru, analogii svého interaktivního principu zhlédají maximálně v kinoautomatu.⁷ Kořeny tohoto typu literárního komunikování spočívají snad v nevědomí literární komunity, která se ujala role pokračovatel tradice jevu zvaného „románů na pokračování“, jevu, jehož název je pro onu komunitu ovšem spíše pouhým zvukem z dávných dob, který vstupuje do rádobu efektního kontrastu s neslyšným fungování média, které je prostředkuje v době současné. Je to název, který sugeruje relativní ucelenost (kterou blogy jinak nenabízí), a zároveň láká seriálovostí, která je sama o sobě čtenářsky atraktivní kvalitou.

České digitální romány na pokračování tedy spíše tendují k bolterovskému principu imediace, nezdůrazňují svoji podmíněnost digitální mediální formou, jsou spíše založeny na paradoxu transperantního transferu tištěné publikační formy do digitálního média, při kterém původní forma „pouze“ získává navíc některé nové vlastnosti, resp. může posílit vlastnosti, které byly v tištěné podobě realizovány jen s obtížemi (např. interaktivita, kolektivní autorství). Opačným směrem míří projekty označované neologismy jako blogoromán či blogový román. Ty se snaží sugerovat novost, ergodičnost, inovativnost a snad i experimentálnost, ale v reálu se ničím neliší od ostatních románů publikovaných touto formou – pouze předstírají průkopnickou roli, které snad i sami jejich autoři – z neznalosti historie tohoto žánru – věří.

Jak už jsem signalizoval – jako nosnější a relevantnější se mi jeví kontextualizace s staršími literárními formami publikovanými tiskem, ukazuje na to ostatně i nepsané, ale značně rozšířené pravidlo, které zní: pokud je to jen trochu možné a pokud je zřetelný zájem publika, je třeba převést dílo vznikající původně v digitální síťovém prostředí do tištěné podoby, ideálně do podoby knižní.

TRANSMEDIÁLNÍ PŘESUNY

Pozoruhodným případem těchto transmediálních procesů je román Pavla Renčína *Labyrinth*, který začal vycházet na autorově webu v listopadu 2007, brzy kolem něho vznikla poměrně početná komunita aktivních čtenářů, kteří začali formu komentářů a anket postupně více a více ovlivňovat vývoj textu. Na začátku roku 2008 začal román paralelně vycházet v časopise *Pevnost* specializovaném na žánr fantasy. Náskok internetové verze se autor snažil eliminovat snížením periodicity příspěvků na 3 za 14 dní, v časopise otiskoval zprvu větší počet epizod najednou. Časopisecká verze už ovšem neobsahovala pole komentářů, které se v digitální verzi významně podílely na utváření smyslu v rámci celého literárního projektu (některými aktéry byly explicitně reflektovány jako důležitější než sám Renčinův text). Na internetovou verzi ukazoval pouze odkaz tištěný na titulním listě každého pokračování. Text znekladal způsobem, který by uspokojil i Miroslava Červenku, stal se co do znění stabilizovaným a získal dokonce tradiční paralelní tištěnou konkretizaci v podobě ilustrací, které se pokusily poměrně normativně navrhnout vzhled hlavních postav románu. Časopisecká publikace měla kromě zmíněné „sémiotické“ motivace ještě jeden cíl – zasazením do kontextu revue *Pevnost* byla oslovena komunita čtenářů, kteří – podle nepřehlédnutelných znaků románu – jsou velmi aktivní, vyhledávají příležitosti k tvůrčímu, autorskému kontaktu s médiem (viz četné soutěže, dílny a ankety tištěné v časopise). Renčín tímto způsobem přilákal nepochybně nemalou část nových čtenářů ke svému webu.

Paralelně se zveřejňováním na osobním webu ovšem šířil Pavel Renčín svůj román také prostřednictvím svého blogu na webových stránkách celostátního deníku *MF Dnes iDnes*, <http://rencin.blog.idnes.cz/>). I zde se pokoušel navázat kontakt se čtenáři a aktivizovat je (např. anketa: která z anotací knihy se vám líbí víc?), ale zcela bez ohlasu. Na rozdíl od osobního webu se zde objevily v diskuzích i ostřejší kritické hlasy – ty na autorově webu budeme hledat těžko, neboť ten navštěvuje výhradně komunita pozitivně naladěných fanoušků. Celkově však byly ohlasy na *iDnes* velmi chudé, přesunem do prostředí média zaměřeného na maximálně široké, tematicky nevyhraněné publikum, ztratil projekt svůj komunikační potenciál. Také blog na *iDnes* však posloužil k propagaci projektu románu *Labyrinth* psaného on-line ve spolupráci se čtenáři.

Nakonec vyšel roku 2010 román *Labyrinth* knižně v prestižním nakladatelství Argo. Tím dospěl celý projekt do svého cíle, jímž bylo vydat čtenářsky atraktivní a očekávaným publika konvenující román. Do knižního vydání zahrnul autor rovněž komentáře, které v internetové verzi následovaly za každou epizodou. V knižní podobě z nich ovšem učinil výběr a umístil ho souhrnně až na konec svazku spolu s paralelními projevy čtenářské kreativity, kterou román během své digitální existence vyvolal (libreto metalové opery *Labyrinth*, komiks). Čtenáři tak byl nabídnut plynulý text románu – v Pellizziho terminologii tedy pouze generativní část textového happeningu –, který neklade žádné překážky a jeho atypická geneze je přiznána pouze v závěru svazku konvolutem komentářů, které jsou prezentovány pouze jako zajímavost a paratext parciálně dokumentující historii textu. Dokumentovat vznik textu v celé jeho procesualitě (což by předpokládalo zacházet s komentáři při převodu do tištěné podoby

maximálně pietně) jakožto vznik akčního literárního díla bylo zcela mimo autorův záměr. Nad uměleckým ziskem, který by takové počínání přineslo, převážil zisk ekonomický, který nepochybně následoval při prodeji takto zhotovené knižní podoby v síťové interakci vzniknuvšího románu.⁸

Ojedinělým českým případem, kdy autor přistoupil k převodu blogového románu do knižní podoby s uměleckou intencí, je román Martina Fendrycha *Slib, že mě zabi-ješ*, který původně (během let 2007–2008) zveřejňoval na pokračování na svém blogu při webu společenského týdeníku Týden a v nakladatelství Argo ho roku 2009 vydal knižně s podtitulem „bloggeromán“.

Fendrych i v tištěné podobě románu zachoval všechny náležitosti vyplývající z formy blogu včetně datace jednotlivých kapitol a diskusních příspěvků za nimi. Tímto zdánlivě jednoduchým způsobem zviditelnil specifika literárního blogu, která v prostředí webu působí přirozeně, přenesením do tištěného média ovšem se zviditelňuje jejich váha a nesamozřejmost. Fendrych účelně spojil marketingové využití nového média s jeho uměleckou reflexí – vytvořil remediaci románového žánru, která obohacuje jak nový žánr blogu, tak „starý“ žánr románu a především implicitně vybízí ke kritické reflexi subjektivity v digitálně mediované komunikaci. Fendrychovi se totiž podařilo rozehrát významovou hru, která vyvolává napětí mezi přirozenou fikční povahou románového vyprávění a reálným světem, v němž existuje jeho blog. Postavy Fendrychova románu jsou zároveň čtenáři jeho blogu a příležitostně se v rámci svých promluvových pasáží vyjadřují k jeho rozvíjení, artikulují své postoje a čerpají z blogu informace, které následně uplatňují v rámci svého (řečového i jiného) jednání. Další rovinou relativizace subjektivity a fikčnosti románu představují diskuze za jednotlivými kapitolami, do nichž pod nickem Soukromý očko vstupuje sám autor románu, usměrňuje tak čtenářskou reflexi a čerpá zpětnou vazbu. Velká část diskusních příspěvků spočívá v obdivu toho, co vypravěč zažil a jak se s tím vyrovnal. Fendrychovi stačí pak pouze nepatrně podporovat tuto přirozenou tendenci čtenářů příležitostným potvrzováním, že se vyprávěné události skutečně staly. Přitom, jak dobře víme, autenticita v prostředí digitálního média je ještě mnohem relativnější než v případě médií tištěných. Ale jak už bylo, řečeno, Fendrychům román je čestná výjimka z pravidla, či z obecného niveau, které určují díla spadající do oblasti populární literatury.

DIGITÁLNÍ ROMÁNY NA POKRAČOVÁNÍ JAKO PROJEV VERNAKULÁRNÍ KULTURY

České romány na pokračování zveřejňované na internetu jsou, jak jsme na řadě příkladů viděli, pokračování bohaté tradice seriálového zveřejňování prózy. Je zcela v souladu s touto tradicí, že se příležitost rozvinout ji chopili právě autoři populárních žánrů (vedle zde již citovaných např. též Otomar Dvořák, Alex Drescher či Sabrina D. Harris). Zahlédli v možnostech internetu nikoli šanci experimentovat a hledat nové způsoby literárního komunikování, ale spíše nebývalý prostor pro zintenzivnění kontaktu se čtenáři. Potvrdilo se dřívější zjištění, že čtenáři populární literatury jsou publikem velmi aktivním a rádi vyslyší výzvu k participaci na vznikajícím textu. Což je cesta jak maximalizovat naději na úspěch a získat pozitivní ohlas publika,

neboť si samo řekne, jak má výsledný text vypadat. To bylo ovšem cílem autorů populárního čtiva vždy, interaktivní médium pouze dovolilo tento sen důsledněji zrealizovat.

Situace digitálního zveřejnění proměnila romány na pokračování ovšem ve výsledku více, než by si jejich současní autoři přáli, a zřejmě i více, než si sami uvědomují. Pomyslným pádem hranice mezi autorem a čtenáři, akcentováním procesuality psaní a otevřeností vůči kolektivním principu tvorby ztratila tato díla tradiční podobu literárního znaku, stala se díly akčními, časovým a jejich významové dění se stalo závislým na aktivitě komunit, které vznikají kolem těchto děl a publikačních platforem, jimiž jsou šířeny. Digitální zveřejňování románů na pokračování se stalo marketingovou strategií, která svůj (ekonomický) smysl naplňuje většinou až při transferu díla do knižní podoby. To neplatí pouze pro soutěžní projekty společného psaní, které jsou samoučelnými nosiči reklamy pro sponzorskou značku a pro jméno etablovaného autora. Oba tyto typy digitálního zveřejnění seriálového narativu jsou součástí širšího kulturního procesu, který je nevyhnutelným a přirozeným důsledkem remediace – totiž veranakularizace literární kultury. Henry Jenkins termínem vernakulární kultura nazývá kulturu vytvářenou amatéry a soudí že nové digitální nástroje a nové distribuční sítě posílily možnost běžného člověka participovat na své kultuře: „Jakmile subkulturní a fanouškovské skupiny jednou okusily tuto moc, už se nikdy znovu nestanou poslušnými a neviditelnými“ (Jenkins 2006: 162). Platí to nepochybně i pro oblast literární kultury, avšak v její části tradičně zvané jako populární, je přítomna přeci jen jistá diference: publikum, k němuž byla a je směřována produkce populární literatury, nemělo ani v minulosti být „poslušné a neviditelné“, tato autorské a čtenářské komunity k sobě odedávna chovaly značnou náklonnost, ale až do nástupu digitálních médií se takříkajíc líbali pouze přes sklo, remediace umožnila jejich plodné splnutí.

LITERATÚRA

- Aaseth, Espen J. *Cybertext. Perspectives on Ergodic Literature*. Baltimore: The Johns Hopkins University Press 1997.
- Brodský, Bohumil. „Životem vedla je láska.“ Hvězda československých paní a dívek (1926–27)
- Červenka, Miroslav. „Sémiotika samizdatu.“ *Textologické studie*. Ed. Michal Kosák and Jiří Flaišman. Praha: ÚČL AV ČR, 2009, 97–117.
- Červenka, Miroslav. „Textologie a sémiotika.“ *Textologické studie*. Ed. Michal Kosák and Jiří Flaišman. Praha: ÚČL AV ČR, 2009, 201–208.
- Dean, Jodi. *Blog Theory. Feedback and Capture in the Circuits of Drive*. Cambridge: Plity Press 2010.
- Fendrich, Martin. *Slib, že mě zabiješ*. Praha: Argo 2009.
- Fendrich, Martin. „Auták seš ty. Koleje. Šukáte spolu? Fujtajflsen“ <http://martin-fendrych.blog.tyden.cz/clanky/1541/autak-ses-ty-koleje-sukate-spolu-fujtajflsen.html>, 15. 01. 2008. Web. 11. 3. 2013.
- Gilk, Erik. „Herrmannův pokus o víceautorský román na pokračování.“ *Tvar* 17. 8 (2006): 10–11.
- Janáček, Pavel. „Beletrie v periodickém tisku: ke specifické situaci zveřejnění“ In *Povídka*,

- román a periodický tisk v 19. a 20. století. Ed. Michal Jareš, Pavel Janáček and Petr Šámal. Praha: ÚČL AV ČR, 2005. 15–24.
- Jenkins, Henri. *Convergence culture. Where old and new media collide*. New York: New York University Press 2006.
- Mocná, Dagmar. *Červená knihovna. Studie kulturně a literárně historická*, Paseka, Praha 1996.
- Pellizzi, Federico. „Dialogism, Intermediality and Digital Textuality.“ IasOnline. Netzkommunikation in ihren Folgen. http://www.iasl.uni-muenchen.de/discuss/lisforen/pellizzi_dialogism.pdf (2006). Web. 11. 3. 2013
- Peović Vuković, Katarina. „Mediální analýza a literární text.“ V síti střední Evropy: nelen o elektronické literatuře. Ed. Bogumila Suwara and Zuzana Husárová. Bratislava, SAP a Ústav svetovej literatúry SAV, 2012, 17–24.
- Piorecký, Karel. „Proměny čtenářství v procesu remediaci.“ *Česká literatura* 58.4 (2010): 490–501.
- Román na pokračování*. <http://romannapokracovani.sms.cz> (2007) Web. 11. 3. 2013
- Renčín, Pavel. *Labyrint*. Praha: Argo 2010.
- Renčín, Pavel. *Labyrint*. <http://www.pavelrencin.cz/labyrint> (2007) Web. 11. 3. 2013
- Slovensko píše román*. <http://slovenskopiseroman.sk/> (2009) Web. 11. 3. 2013
- Szczepan-Wojnarska, Anna Marta. „Blogi jako forma literacka.“ *Pamiętnik literacki* 97. 4. (2006): 191–201.
- Simanowski, Roberto. *Interfictions. Vom Schreiben im Netz*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2002.
- Sirael. *Oklamaná láska*. <http://www.cervenaknihovna.com/937/oklamana-laska-cast-prvni/> (2008) Web. 11. 3. 2013
- Strehovec, Janez. „Digitální literární text v říši nových médií: Text jako jazda.“ V síti střední Evropy: nelen o elektronické literatuře. Ed. Bogumila Suwara and Zuzana Husárová. Bratislava, SAP a Ústav svetovej literatúry SAV, 2012, 25–44.
- Viewegh, Michal. *Blogový román*. <http://blogovyroman.idnes.cz> (2009). Web. 11. 3. 2013
- Walker Rettberg, Jill. *Blogging. Digital Media and Society Series*. Cambridge: Plity Press 2008.

POZNÁMKY

- ¹ Kombinaci různých způsobů komunikace a diametrálně odlišných typů obsahu spojuje v prostoru jediného blogu založeného na serveru blog.cz Pavel Kreperát (kreperat.blog.cz): vedle osobních vzka-zů, komentářů ke společenským aktualitám, receptů, fotografií, prezentace knih o knih o léčitelství (Lexikon léčivých kamenů atd.) jsou na blogu umístěny dva romány na pokračování.
- ² Patrně je to nejlépe v románu *Labyrint*, kde je vstupu nové postavy do děje věnována celá anketa: autor navrhl několik nových postav a možnost navrhnout postavu dal i čtenářům, z ankety vzešla jako vítězná postava vytvořená právě jedním ze čtenářů (viz <http://www.pavelrencin.cz/anketa-popis-postav-i-ctenarskych>).
- ³ „Doufal jsem, že si zápis začnu v neděli už připravovat, abych ho v pondělí nasadil (brzo ráno ve středu odjízďím do neděle lyžovat).“ (<http://www.pavelrencin.cz/labyrint-zapis-31-anketni-kapitola#comment-455>)
„Zítří brzy ráno odjízďím do neděle lyžovat do Alp, takže budu off-line. Na příští týden slibuji už opět dva zápisy! :-)“ (<http://www.pavelrencin.cz/labyrint-zapis-32-tomas-sliva#comment-458>).
„Iris, no s časem je to u mě někdy na štíru, proto OL vzniká dost často na přednáškách ve škole 😊 jinak s tou trpělivostí máš pravdu, často mám chuť něco napsat, ale prostě se nedonutím 😊“ Oklamané je to jinak, to vím, že na pokračování někdo čeká, a tak ji ráda napíšu 😊“ (Sirael, na webu již nedostupné)
- ⁴ Doklad o zasahování do již zveřejněného textu najdeme např. v komentářích k Renčinovu románu *Labyrint*, v nichž sám autor píše: „Musím přiznat, že zatím pořád nejsem s tímhle zápisem spokojený,

ale slíbil jsem ho nasadit včera, tak jsem to udělal. Trošku jsem ho už upravil, aby ta Kořínkova lež nebyla tak dlouhý monolog...“ (Renčín 2008, <http://www.pavelrencin.cz/labyrint-zapis-36-nepritel-pred-branami#comment-644>)

- ⁵ Katarína Peović Vuković spojuje tento fenomén se specifickou sémiotikou digitálního textu a navrhuje pro něj výstižný termín „kmitající znak“: „tvorba digitálního textu se opírá o flexibilitu – možnost zmeny, manipulácie, modelovania digitálnym ‚kmitavým‘ znakom.“ (Peović Vuković 2012: 20)
- ⁶ Značným limitem velké části soudobé teoretické literatury tématu je její omezení na projevy tzv. vysoké literatury, nepř. je neudržitelné Strehovcovo vymezení pojmu digitální literatura jako projevu experimentálního psaní kombinovaného s net artem či počítačovými hrami (Strehovec 2012: 29). Digitální literatura nepochybně zahrnuje i svou populární variantu, která nechce možnosti nového média zkoumat či kritizovat, ale zcela pragmaticky je užívá k akceleraci svého účinku (resp. úspěchu) u čtenářů. V ideální podobě by měla být zkoumána celá oblast literární kultury, resp. její proměny motivované nástupem digitálních médií.
- ⁷ „Román na pokračování to je výborný nápad. Připomíná mi to kinoautomat 😊. Už se nemůžu dočkat pokračování 😊“ (nick sulda na webu *Renčina červená knihovna*, už není k dispozici).
- ⁸ Podobným způsobem byl převeden do knižní podoby čtenářsky velmi úspěšný blog psaný pod pseudonymem Ostravak Ostravski, který čtenářské komentáře v knižní vydání uvádí pouze ve velmi stručné výběru na úvodní stránce.

SERIALIZED NOVELS IN THE DIGITAL PUBLICATION CONTEXT

Czech Literature. Serialized Novels. Internet. Digital Textuality. Literary Culture.

The paper verifies the adequacy of the existing methodological tools of literary studies applied to serialized narration on the basis of fairly extensive research into Czech material (particularly presented in the collection of papers entitled *Povídka, román a periodický tisk v 19. a 20. století – The Short Story, Novel and Periodical Press in the 19th and 20th Centuries*, 2005) and judges their applicability to narratives modelled by the specific situation of the serialized digital publication.

PhDr. Karel Piorecký, PhD.
Ústav pro českou literaturu AV ČR, v. v. i.
Na Florenci 3/1420
110 00 Praha 1
piorecky@ucl.cas.cz