André Gaudreault — Philippe Marion

Médium se vždycky rodí dvakrát. . .[1]

> Spisovatel tedy nemusí slovo „vytrhávat" z ticha, jak se tvrdí ve zbožných literárních hagiografiích, nýbrž právě naopak musí daleko obtížněji, krutěji a neslavněji vyprostit druhotnou řeč ze slepence prvotních slov, jež mu poskytuje svět, dějiny, jeho existence, zkrátka inteligibilní sféra, která zde byla dříve než on. Veškerá skutečnost už je totiž lidmi roztříděná: zrodit se neznamená nic jiného než najít tento už hotový kód a muset se mu přizpůsobit. Často slýcháme, že úkolem umění je vyjádřit nevyjádřitelné, je však třeba říci pravý opak (. . .): hlavním úkolem umění je nevyjádřit vyjádřitelné, vydobýt z řeči světa, která je bídnou a mocnou řečí vášní, jinou, přesnou řeč (Barthes, 1964: 14–15).

Podle Barthese tedy zrodit se (*naître*) neznamená nic jiného než najít nějaký už hotový kód a muset se mu přizpůsobit. . . Umění — Barthes se dovolává zejména literárního umění —, které je nejprve chyceno v tomto nevyhnutelném přizpůsobení se kódu, se musí pustit do hledání „přesnosti", tedy dosáhnout „nevyjádření vyjádřitelného". Přesněji řečeno, musí se pustit do hledání své vlastní přesnosti, to znamená svého způsobu transcendence vyjádřitelného. Proto musí vykonat pracné dílo, dílo negativity (v hegelovském smyslu slova) a rezistence. Musí najít nerovnosti ve zřejmé tranzitivitě jazyků a dominantních či ustavených kódů. Umění si může vydobýt svou identitu, odhalit svou diferenci, jedině v této specifické rezistenci. Aby legitimizovalo historické vědomí svého zrodu (*naissance*), musí odhalit specifický profil své neprůhlednosti.

Média procházejí podobnou cestou. Když se objeví (*apparaît*) nějaké médium, existuje už inteligibilní mediální sféra. Když médium přichází na svět, musí se také poprat s už ustaveným kódem (žánry, instituce, jiná média atd.). Chtěli bychom ukázat, nakolik je problematická a paradoxní sama idea zrodu nějakého média, pokud zrozením chápeme objevení se (*apparition*) nějaké jedinečné, ohraničené události, přesně vyznačené v dějinném řetězci. Neboť médium se reálně prosazuje jako autonomní a prokazatelné až tehdy, když

1/ Z quebecké strany (podíl A. Gaudreaulta) byl tento text napsán v rámci prací skupiny GRAFICS („Groupe de recherche sur l'avènement et la formation des institutions cinématographique et scénique" — „Výzkumná skupina zaměřená na nástup a formování kinematografických a scénických institucí") při Univerzitě v Montrealu, která je dotovaná kanadskou Radou pro výzkum v humanitních vědách a quebeckými fondy FCAR. GRAFICS je součástí „Centra pro výzkum intermediality" („Centre de recherche sur l'intermédialité", CRI). Z belgické strany (podíl P. Mariona) byly úvahy a zkoumání, o kterých referuje tento text, uskutečněny v rámci prací „Centra pro výzkum mediálního vyprávění" („Observatoire du récit médiatique", ORM) Katolické univerzity v Lovani.

učinilo hmatatelnou a věrohodnou sobě vlastní neprůhlednost. To znamená svůj vlastní způsob re-prezentace, vyjadřování a sdělování světa. Teprve tehdy se stává hodno jména médium.

Což také implikuje na jedné straně (z hlediska recepce) rozpoznání „osobnosti" média a často také jeho postupně se specifikujícího použití, na druhé straně (z hlediska produkce) pak uvědomění si originálního expresivního potenciálu média, který je odlišitelný od jiných, už rozpoznaných a praktikovaných mediálních či žánrových oblastí „vyjádřitelného". Mimoto, samotné odhalení a přijetí identity média uznávaného oběma póly komunikace (produkce a recepce) je úzce spjato s procesem institucionalizace, to znamená s procesem obstarávání, konsensu a regulace řízeným nějakou institucí, která je vytvořena *médii, pro* média a *kolem* médií.

Půjde zde tedy o návrh dynamického modelu, který by měl prohloubit naše porozumění genealogii médií. V tomto duchu nabídneme několik ještě nepříliš proklestěných cest, které by nás mohly poučit o procesu, v němž média nabývají identitu. Což se, jak uvidíme, rovná pochopení toho, jak nové médium postupně formuje svůj charakter, když se čím dál specifičtějším způsobem vypořádává s nepotlačitelnou částí intermediality, která jím vždy prochází.

Pro názornost výkladu si vezměme jako první opěrný bod kinematografii. Při podrobnějším studiu jejího zrodu (jenž byl relativně pomalým procesem) si povšimneme, že k afirmaci singulární mediální identity kinematografického média zdaleka nedošlo hned. Zřejmost kinematografie jakožto autonomního média tak podle všeho vyvstává spíše z historiky a kritiky *a posteriori* zavedeného pohledu — nikoli bez jistého podílu oné hagiografické slasti, na kterou odkazuje Barthes — než z uvědomění tvůrců a současníků této emergence (*émergence*). Raná kinematografie vlastně v očích těch, kdo přišli *před* genezí (*genèse*) sedmého umění, nebyla ranou kinematografií...

Zdůrazněme rovnou jeden bod: kinematografie nám nebude sloužit jako strnulý model — jako nějaký invariant, který by servilně skloňovala všechna nová média —, nýbrž spíše jako prototyp. Prototyp jak známo umožňuje zachovat jistou pružnost mezi modelem, který byl legitimně zvolen za vzor, a ostatními více či méně divergentními případy. Náš prototyp emergující kinematografie nám tak umožní zhuštěně nahlédnout geneze jiných médií pod úhlem podobností a rozdílů. Přitom nás to také dovede k rychlému upřesnění pojmu médium. Zaměříme se zejména na geneze dvou ikonických médií, fotografie a komiksu (*bande dessinée*), a jejich konfrontací s kinematografickým prototypem zhodnotíme jejich specifičnost. Na místech, kdy nám to souvislost našeho výkladu umožní, se také pokusíme naše principy aplikovat na některé novější typy médií. Na závěr navrhneme teoretický model, který přestože je stále přímo inspirován naším prototypem, nabízí obecnější explikativní plán.

Kinematografie mezi zrozením a nastoupením

Než byl kinematograf uznán novým výrazovým médiem (neboli „výrazovým prostředkem"), byl považován hlavně za nový prostředek, jak vytvářet spektákl odvozený z dobře ustavených „žánrů": kouzelnictví, féerie, frašky, dramatu i jiných forem scénického představení. Pro dosažení konečné autonomizace si musel počkat, až se znovu objeví reflexivní uvědomění média samotného a jistá forma jeho institucionalizace.

Jako kdyby se kinematografické médium zrodilo dvakrát. Poprvé se zrodilo jakožto prodloužení praktik, které předcházely jeho objevení se a kterým bylo zpočátku podřízeno. Kinematografické médium je díky přitažlivosti nového dispozitivu, daného jeho charakterem technické inovace, vnímáno jako originální způsob, jak dělat to, co se dělalo „vždycky", jak zachovat okolní žánry spektáklu a zábavy. Podruhé se zrodilo, když se vydalo cestou, v jejímž rámci prostředky, které vyvinulo, nabyly institucionální legitimnosti uznávající jeho specifičnost.

Upřesněme, že jestliže tento článek naráží na dvojí zrození a jestliže používáme korektivní výraz „druhé zrození filmu", činíme tak proto, abychom se vyhnuli hagiografické mytologii „média-dítěte", které jednoho dne přinesl jakýsi čáp... To však nestačí. Náš postoj nás také vede k tomu, že spíše než o zrodu nějakého média bychom měli hovořit o jeho *nastoupení* (*avènement*). Už jen proto, že takzvaný zrod média nelze kategorizovat jako diskrétní, diskontinuitní, datovatelnou, přesným způsobem v diachronii vyznačenou událost.

Slovo „nastoupení" v sobě nese ideu posvěcení (Institucí), které je výsledkem určitého vývoje, určité geneze či „inkubace", přejmeme-li výraz Davida Thomase.[2] Což evokuje také slavná McLuhanova hypotéza, podle níž v sobě každé médium skrývá médium, které přijde po něm. Není ostatně třeba obcházet sémantický proces procesem historickým: právě díky institucionálnímu posvěcení se můžeme *ex post* či *post factum*, ohlédnout zpět, abychom uchopili postup, který k takovému zavedení vedl. Paradigma „druhého zrození/nastoupení" pochází, řečeno v pojmech pragmatiky, z jakési takřka ilokuční síly. Hermeneutický stimul, který je tímto paradigmatem podporován, zaručuje a legitimizuje luštění postupného vytváření (*gestation*), jež je vyvozováno *a posteriori*.

Mimoto je vhodné tento postup chápat jako gradaci, přesněji jako gradaci o třech dějstvích, identifikovaných zde třemi pojmy situovanými ve stejném sémantickém poli, kterým přiřkneme jejich vlastní konotativní koeficient. Těmito pojmy jsou: *objevení se, emergence* a *nastoupení*.

Takto nás dějiny rané kinematografie postupně provedou od *objevení se* technologického postupu, totiž postupu „strojů na podívanou" (*machines à vues*), přes *emergenci* „oživených pohledů" (*vues animées*), ustavení rozma-

2/ Badatel na Quebecké univerzitě v Montrealu, tento výraz použil během přednášky přednesené na Université v Montrealu v listopadu 1998.

nitých procedur přeměňujících postup v dispozitiv, k *nastoupení* zavedeného média, které dispozitiv překračuje a v jistém smyslu sublimuje.[3] Scénář dvojího zrození filmu zkrátka odpovídá následujícímu schématu:

— *objevení se* (*apparition*) technologického postupu;
— *emergence* (*émergence*) dispozitivu prostřednictvím ustavení procedur;
— *nastoupení* (*avènement*) mediální instituce.

Na rovině produkce je objevení se spojeno se sociálními činiteli, jako byli všemožní vynálezci filmu, emergence se sociálními činiteli, jako byli kinematografisté (jak se tehdy říkalo), a nastoupení s prvními filmaři.

Poté, co došlo k objevení se strojů na podívanou, kinematografická aktivita *se specifikovala jako praxe*, což jí umožnilo přejít do druhého období, k emergenci oživených pohledů, první, dosud jen slabě institucionalizované „kinematografické" kultuře. Tuto nutně přechodnou kulturu vyznačuje institucionalizace *in progress*, to znamená prostřednictvím nesourodé skupiny institucí, které „kinematografii" obklopovaly a z definice s ní nebyly totožné (srov. Gaudreault, 1999). Právě díky této *nestabilní kultuře* kinematograf inicioval *svou autonomizaci jakožto způsobu vyjádření*, což nás potom dovede k nastoupení „kinematografie", která se *prosadí jako singulární instituce*, a umožní tak kinematografickému médiu dosáhnout své druhé kultury, tentokrát kultury skutečně „mediálněstředné" (*médiacentrée*).

V oblasti mezi těmito dvěma hraničními kulturami probíhá ve třech etapách institucionální vymezování kinematografie. Nejprve je to podřízenost okolním institucím, po níž přichází pohyb směrem k odtržení, a posléze perioda neposlušnosti, která je nutnou podmínkou institucionalizace filmu.

Nyní se můžeme ptát, je-li model dvojího zrodu dynamizovaného do tří fází zobecnitelný a je-li ho možné aplikovat na jiná, ne-li na všechna média. Do jaké míry zažila dvojí zrození také některá další velká média jako fotografie, komiks, rozhlas, televize, internet atd.? Abychom mohli dospět k propracovanější formulaci této teoretické hypotézy dvojího mediálního zrodu, bude jistě užitečné, dříve než na tuto otázku odpovíme, upřesnit parametry, na kterých stojí definice — naše definice — problematického pojmu média.

Definice „média"

Hodí se připomenout, jak různorodé oblasti bývají řazeny pod prapor médií. Podle médiologů pokrývá pojem média od divadla až po školu vše, co dává do oběhu ideje a podílí se přitom na jejich vytváření. Bez ladu a skladu označuje typy institucionalizovaných diskursů (například reklamy nebo zpravodajství); výrazové prostředky více či méně kombinované se sémiologickými materiály

3/ Sublimovat v etymologickém slova smyslu pozvedat, v chemickém smyslu přejít z pevného stavu do plynného, ale i v psychoanalytickém smyslu transformovat nepřijatelné pudy v sociálně uznávané hodnoty (podle slovníku *Le Robert*).

(malířství, karikatura, píseň); dispozitivy, technické nosiče a jiné přenosové prostředky (kniha, fotografie, video, CD-ROM, plakát) nebo také takzvaná masová média (televize, rozhlas, psaný tisk, komiks, multimédia). K tomu se ještě přidávají neurčité amalgámy mezi médii a žánry: týdeník, seriál, talk show atd. A všechna tato kategoriální pole se vzájemně nevylučují, naopak se volně prolínají (srov. Marion, 1997).

My se zde budeme opírat o definici navrhovanou Eliséo Véronem, který tvrdí, že médium je

> (...) souborem tvořeným technologií *plus* sociálními praktikami produkce a osvojování této technologie, pokud má k jeho sdělením přístup veřejnost (ať už jsou podmínky tohoto, většinou placeného, přístupu jakékoli) (Véron, 1994: 51).

V pojmu média se tak protíná vícero „genů" — je obtížné vyhnout se biologické představě... A každý z těchto genů, z těchto definičních parametrů, svým vývojem tvaruje identitu média. Identitu je zde třeba chápat v ricœurovském smyslu: totiž vepsanou v perspektivě permanentní transformace, která je rozhodně historickou perspektivou. V perspektivě svébytnosti umožňující překonat paradox stejného a jiného. Jak napsal Ricœur:

> Svébytnost může uniknout dilematu Stejného a Jiného v míře, v jaké její identita spočívá na časové struktuře odpovídající modelu dynamické identity vzešlé z poetické skladby narativního textu. (...) Narozdíl od abstraktní identity Stejného může narativní identita zakládající svébytnost zahrnout do soudržnosti jednoho života změnu a proměnlivost (Ricœur, 1985: 355).

Vyproštění této vize identity z řádu vyprávění a její přenesení do oblasti médií implikuje, že tato média chápeme jako entity schopné bez přestání integrovat transformace — diference —, aniž by přitom přestala být tím, čím jsou. Což samozřejmě také klade otázku zlomů, rozpadů a nových mediálních identit. Když podíl setrvalosti — nepomíjivosti — spojený s nerovností Stejného ztratí svou konzistenci, svou viditelnost, vyjevuje se už jen rozdílné, Jiné: tím se otevírá brána k uznání nových mediálních identit. Naopak médiu, které neutralizuje diferenci, které je ztuhlé v iteraci či v inhibovaném zachovávání stejného, silně hrozí zkostnatění, rozpuštění a smrt.

Bylo by zajímavé tázat se například po budoucnosti mediální identity televize. V této souvislosti se spokojíme s načrtnutím několika otázek. Nepřispívá fakt, že je televize stále více využívána jako přenosový nosič jiných mediálních polí (počítačové hry, internet atd.), kdy se televizor stává pouhým monitorem, k rozpuštění její identity (v intermedialitě)? Bezpochyby právě to odlišuje nosič od média. Možná by se zde hodilo zavést pojem „slabého média", to znamená média absorbovaného svým intermediálním použitím. Nespokojují se ostatně produkce televizních programů (a jejich mody recepce) pod pláštíkem diverzifikace příliš snadno s opakováním téhož — nebo toho, co hrozí vypadat jako stejné s ohledem na nastoupení jiných mediálních identit (hypermédia atd.)?

Předcházející otázky nás nutí, abychom zde připomněli jednu samozřejmost: identita média je nutně komplexní. Specifičnost ostatně neznamená

separaci nebo izolaci: pro ocenění *mediálního odlišnosti* je třeba společně uchopit podobnosti i divergence daného média vzhledem k jeho souputníkům. Abychom dobře pochopili nějaké médium, musíme ho pojímat ve vztahu k ostatním médiím. Médium chápeme prostřednictvím intermediality, skrze zájem o intermedialitu.

Při vytváření portrétu, průkazu totožnosti nějakého média na sebe vzájemně působí několik kritérií: vztah k dané instituci, sémiotická konfigurace, nosič a jeho technické možnosti, modality šíření, zavedené komunikační a vztahové dispozitivy atd. Velmi důležitý je také způsob, jakým médium vyjednává s žánry, jelikož toto vyjednávání (*négociation*) může vyvolat interakce. Například fotoromán se historicky spojil s žánrem sentimentálních příběhů a s červenou knihovnou. Oproti tomu u komiksu svědčí pojmenování žánru o jeho poutu s gagem. Stává se dokonce, že na základě rovnítka mezi žánrem a médiem je jedno považováno za druhé: takto se často říká, že foto-román či komiks patří mezi narativní žánry, nebo dokonce — daleko méně vznešeně —, že se jedná o žánry para-literární.

Připomeňme si však společně s Véronem, že určité přístupy činí z médií abstraktní izolované entity, s konečnou platností ztuhlé ve svém technickém průkazu totožnosti, a že tak příliš často zůstává bez povšimnutí jedna dimenze: interakce médií se sociálními diskursivitami a reálnými sociálními způsoby použití. Tyto diskursivity a sociální použití se podílejí na konstrukci média, formují ho. Sociální použití a technické dispozitivy média se ve svém nedílném vývoji vlastně neustále proplétají. Dálkové ovládání urychlilo rozšíření praxe *zappingu* (přepínání), a toto chování zase změnilo samotnou konfiguraci televizních programů. Možnost nosit telefon s sebou mění povahu telefonu a ovlivňuje jeho sociální použití.

Stručný nástin nastoupení dvou jiných médií: fotografie a komiksu

Heliografie, daguerrotypie, fotografie

Zabývat se nastoupením fotografie skutečně stojí za to. Mnozí autoři považují její emergenci za emblematickou pro celou oblast dějin současných médií. Někteří tvrdí, že vynález fotografie je jakýmsi ikonickým protějškem vynálezu knihtisku. Podle Régise Debraye se jedná o skutečné datum zrodu naší mediální kultury, nebo přinejmenším našeho vstupu do nového mediálního univerza (Debray, 1992). Podívejme se na objevení se a inkubaci fotografie. Prochází dvojím zrodem?

V roce 1816 objevil Nicéphore Niépce nový technický postup: heliografii. To by byl jeden z momentů objevení se nové technologie, naše fáze 1. Zakládající principy fotografie už jsou skoro všechny přítomny. O něco později, v roce 1839, Daguerre tento postup zdokonaluje, a především ho dává k dispozici

veřejnosti. Daguerre byl malířem panorámat a nejprve si všiml toho, jak by mu Niépcova technika mohla usnadnit práci. Byl však také mužem spektáklu a začal zavádět jisté vlastní postupy, schopné tuto techniku dynamizovat, čímž veřejnosti poskytl možnost, aby se s ní seznámila. Navzdory zdrženlivosti tak význačných mužů, jako byli Balzac a Baudelaire, vzbudil vynález Daguerrovy desky bezprostředně poté, co byl zveřejněn v Akademii věd (19. srpna 1839), skutečné nadšení:

> Obchody s optikou byly zaplavené lidmi dychtícími po daguerrotypu. Historické památky jimi byly obklíčené. Každý chtěl kopírovat výhled otevírající se z jeho okna, a šťasten ten, kdo napoprvé získal siluetu střech na nebi: upadal do vytržení nad rourami od kamen, bez přestání počítal tašky na střechách a cihly komínů (...), jedním slovem v něm i ten nejubožejší snímek vyvolával nevýslovnou radost, natolik byl postup ještě nový a oprávněně lidem připadal úžasný (Gaudin, 1844).

Tato technologie umožňovala vytvářet jen jedinečné snímky na kovu. V následujících letech bude Daguerrově desce stále více konkurovat fotografie na papíru. Nové „médium", které se ještě hledá, je prostě považováno za podivuhodný a zábavný způsob, jak zachycovat realitu — nebo přesněji, jak vytvořit „realistický" obraz —, aniž bychom se museli učit kreslit či malovat. Fotka je používána v návaznosti na dominantní výtvarné praktiky. Jak správně poznamenal Eliséo Véron, fotografie je jen výkonnějším způsobem, jak praktikovat tehdy převládající malířský žánr portrétu, který byl v módě mezi význačnými občany. Na obsahové rovině ostatně napodobovala jistá klišé, jako například scénografii držení těla a teatrálnost pózy. Abychom převzali výše uvedenou formulaci, fotka je novým způsobem, jak dělat to, co se dělalo vždycky. Jsme tedy svědky zavedení nového dispozitivu, emergence nové praktiky založené na právě se ustavujících procedurách. To je naše fáze 2, to znamená moment první fotografické kultury, která ještě zůstává podřízena okolním kulturním praktikám. V případě fotografie by mohlo být stadium emergence vyhrazeno daguerrotypu a prvnímu institucionalizačnímu náporu, který ho obklopuje.

Pak přichází fáze nastoupení, naše fáze 3 — představující také druhé zrození —, která je charakterizována zejména uvědoměním si své výrazové autonomie a mediální specifičnosti. Ty zvlášť dobře odhalil sám Nadar. Jeho umělecká dráha je ostatně spjata s tímto mediálním uvědoměním. Jakožto významný karikaturista vnímá novou technologii zprvu jako způsob, jak obrodit — zlepšit — svou uměleckou praxi. Posléze s vylepšením samotné technologie, s objevením negativu, který v roce 1848 zavedl Niépce de Saint-Victor, Nadar vyjádří svou víru v jedinečnost nového výrazového prostředku:

> Fotografie je úžasným objevem, vědou, kterou se zabývají největší duchové, uměním tříbícím nejbystřejší mozky — a její aplikace je na dosah i největšího imbecila (...). Toto zázračné umění, (...) tento zvláštní problém, který učenci řeší už dvacet let a který stále není u konce, tato Fotografie (...) je realizována denně a v každém domě (...). Na každém kroku potkáváte malíře, kteří nikdy nemalovali. (Nadar, 1979: 1223)

Vedle této reminiscence na intermedialitu spojenou s mediální inkubací (fotografie–výtvarné dílo) Nadar podtrhuje relativní snadnost učení se tomuto médiu („fotografická teorie se dá naučit za hodinu a první praktické pojmy za jediný den" /Nadar, cit. in Peeters, 1994: 46/). Zejména však zdůrazňuje nevídané horizonty, které fotografie otevírá:

> (...) to, co se naučit nedá: cítění světla — umělecké uplatnění efektů vytvořených různým denním světlem a kombinovaným osvětlením —, uplatnění takového či onakého efektu v závislosti na povaze fyziognomie (...). To, co se dá naučit jen v omezené míře: (...) onen rychlý cit, který vytváří komunikaci mezi vámi a modelem (...) a který vám umožňuje vytvořit intimní podobnost, a to nikoli všedním a náhodným způsobem jako nějaká lhostejno jaká výtvarná reprodukce posledního laboratorního vědce. Jedná se o psychologickou stránku fotografie, což je výraz, který mi nepřipadá nikterak přehnaný (Nadar cit. in Rouillé, 1989).

Jak říká Walter Benjamin, daguerrotyp je „prvním obrazem setkání člověka a stroje", neboť se jedná o aparát, který „přijme obraz člověka, aniž by na jeho pohled reagoval" (Benjamin, 1979: 104). Četní autoři McLuhanem počínaje a Barthesem konče zdůrazňovali autentický dojem připisovaný „fotografickému zachycení". Jak zdůrazňuje Barthes, toto zachycení se těší silné přilnavosti k referentu a „fotografie není nic, než čistá kontingence a nemůže být ničím jiným" (Barthes, 1994: 29). Svědecká specifičnost fotografie, která je podle všeho součástí její mediální identity, musí být sama zasazena do historické perspektivy. Podobné zapuštění v dějinách, které je centrální pro to, co Jean-Marie Schaeffer (1987: 86) nazývá fotografickou *arché*, nás nutí odstínit specifický rys „existenčního tvrzení". Neboť taková mediální specifičnost může být fotografii přisouzena teprve tehdy, když známe její základní dispozitiv: něco existujícího bylo mechanicky zaznamenáno a věrně reprodukováno. Jak jsme viděli, podobná relativizace fotografické *arché* se vnucuje, když se podíváme na fázi mediální neurčitosti obklopující okamžik zrození fotografie (pohlcení v okolní intermedialitě). Srovnatelný fenomén najdeme v souvislosti se sociálním použitím médií vlastních dané kultuře. Podle Schaeffera (1987: 86) dokáží členové primitivních kmenů dosud ušetřených naší civilizace, v rozporu s některými zažitými představami, uchopit fotografii jako ikonu, s ohledem na její stránku analogické reprezentace. Velmi dobře dešifrují, co snímek ukazuje, čtou ho však jako každý jiný vytvořený obraz: kresbu, sochu, malbu. Jejich uchopení fotografie je spontánně intermediální. Neboť jim chybí onen konec konců kulturní pocit *arché*, toto naučené povědomí o způsobu technického zachycení–produkce. My máme tuto *arché* natolik zažitou, že se pro nás stala samou podstatou fotografie pasované na specifické médium. Neupadá v tomto smyslu Barthes ve *Světlé komoře* do konfúze, kterou odhaluje ve svých *Mytologiích*: do konfúze mezi přírodou a kulturou (Barthes, 1994; 2004)?

Z druhé strany řetězce klade fotografie přímo otázku hranic mediální identity a zároveň otázku diseminace — tak jako je tomu v případě souhvězdí — do mnohočetných, různorodých partnerství. Fotografie je vlastně mediální přísadou několika dalších médií: od pohlednice přes tisk či plakát až po internet.

K tomuto rozmnožení nosičů se přidávají nové možnosti výroby či zacházení se sdělením, zejména pod vlivem takových počítačových programů, jako je například „Photoshop", a to nehovoříme o nových příslibech virtuální fotografie, nebo přesněji virtuálních obrazů imitujících fotografickou *arché*.

Stručná genealogie devátého umění

Nyní několik slov o genealogii silně specifického narativního média, jehož zrod je podle široce přijímaného hlediska takřka současný — s roční odchylkou — se zrodem kinematografe. Podívejme se, jak může být toto hledisko popřeno, či přinejmenším vytříbeno modelem dvojího zrození.

Historie devátého umění jakožto média naráží na problém či obtíž, jak stanovit historickou dráhu jednoho z jeho specifických rysů: sémiotického seskupení obrazů a textů organizovaných podle sekvenčního dispozitivu. Cykly narativních obrazů, od středověku prezentované na různých nosičích (tapisérie, vitráže, glazury atd.), mohly z hlediska sémiologické složky média povstat z volání po obrázkovém seriálu. Vyprávění v obrazech, které předcházelo sémiotickým synergiím současných komiksů, byla známa po celé toto období. David Kunzle ve své *History of the Comic Strip* zastává názor, že prehistorie komiksu začíná teprve s knihtiskem (Kunzle, 1990). Bez knihtisku si tento způsob výrazu nutně udržoval svou rukodělnou povahu a značně omezený dosah. Přestože je vyprávění v obrazech na Západě provozováno už dlouho, představuje tradici, která postrádá vědomí sebe sama, takže narace nemá ani sobě vlastní žánr, ani nosič. Jak upřesňuje Groensteen, je jakousi přídavnou funkcí, která chvilkově využívá ty nejdisparátnější umělecké disciplíny (Groensteen — Peeters, 1994: 67).

Skutečným „vynálezcem" komiksu se čím dál tím víc jeví být Rudolphe Töpffer, který se považoval za dědice tradice karikatury a lidových obrázků (viz Kunzle, 1990; Groensteen — Peeters, 1994). Komiks tak s ním dospěl ke svému prvnímu zrození. Svůj první příběh *M. Vieux Bois* kreslí v roce 1827. Na nadšenou radu samotného Goetha nechá dokonce vytisknout, a tedy zveřejnit (viz Véronovo kritérium přístupu veřejnosti k médiu) první album obrázkového seriálu: *M. Jabot* (1833). Se svými sedmi publikovanými alby se Töpffer zapisuje do tradice lidových vyprávění v obrazech, kterou prodlužuje. Zároveň však jeho nové koncepce a novátorské a originální použití určité technologie vyznačují objevení se komiksu (i když francouzský název *la bande déssinée* se objeví teprve v 30. letech 20. století a definitivně se na úkor jiných výrazů jako „ilustrované vyprávění", „příběhy v obrazech" atd. prosadí teprve na začátku 60. let). Töpfferem zavedené inovace postihují všechny konstitutivní prvky média ve fázi objevení se (naše fáze 1), kdy ještě postrádají vědomí sebe sama. Je třeba poznamenat, že se tentokrát nejedná o objevení se nové technologie, nýbrž o radikálně nové použití technologie v kombinaci s určitým typem nosiče, albem, a určitým narativním žánrem, vyprávěním v obrazech.

Töpffer tedy vymyslel autografické album. Odděluje se tak od tradice rytiny, jelikož si vybírá málo užívaný reprodukční postup: autografii, variantu

litografie. Tento postup umožňuje, což je rozhodující, kreslit *a* psát (obě gesta v grafické naraci směřují k prolnutí) lícově na přetiskový papír, zatímco litografie vyžaduje kresbu naruby provedenou přímo na kámen. Ofsetový postup, který používají obrázkové seriály dnes, je průmyslovou transpozicí principu autografické litografie. Novinka zavedená Töpfferem však spočívá především ve spojení tohoto postupu — pružného a účinného pro výrobu grafického vyprávění — s konceptem alba. Tyto rozličné procedury předjímají vstup komiksu do vzájemných vztahů s médiem knihy a nakladatelským světem.

Töpffer také odhalil prostor kresby jako skutečnou jednotu narativních a výtvarných prvků, které se splétají na stránce určené k obracení. Jak tvrdí Peeters, Töpffer byl prvním kreslířem, který experimentoval s vyprávěním v obrazech v pravém slova smyslu, to znamená, který sdružil analytické rozzáběrování akce se syntagmatickou montáží fragmentů (Groensteen — Peeters, 1994: 30n).

Jestliže v Töpfferově práci krystalizuje fáze objevení se média komiksu, je jeho dílo také prvním katalyzátorem dynamické fáze jeho emergence (naší fáze 2). Stejně jako kinematografisté, i Töpffer se zabýval známými žánry (vyprávění v obrazech, karikatura, lidové obrázky), avšak s vědomím, horečnatým a váhavým vědomím, že se jedná o nový výrazový prostředek s bohatým potenciálem. Před ním postrádala specifická intermedialita budoucích komiksů vědomí sebe sama. Je ostatně známo, že fáze emergence se projeví především na přelomu století v intermediální synergii s tiskem vycházejícím ve vysokých nákladech. V interakci s ním se komiks stane uznávaným a populárním odvětvím kulturního průmyslu. Ve spojení s tímto tiskem se prosadí a nalezne svou identitu. Posléze se v první polovině tohoto století zrodí podruhé a dojde svého nastoupení (naše fáze 3) jakožto specifické médium.

Závěrečná bilance modelu: dvojí zrod médií a intermedialita

Je načase pozastavit se nad modelem, který jsme zde navrhli. Zdá se, že nové médium nachází své místo, svou identitu a své uznání procházejíc třemi etapami — objevením se, emergencí a nastoupením —, které oddělují to, co jsme nazvali jeho dvojím zrozením. První zrod bychom mohli kvalifikovat jako *integrační zrození* a druhý jako *diferenční zrození.*

Integrační zrození média: mezi objevením se a nastoupením, emergence „protomédia"

V okamžiku svého objevení je nová technologie, která je zatím pouhým „kryptomédiem" (specifičnost média je ještě v peřinkách, skrytá, kryptická, jakoby neodhalená), abychom převzali rozšířené Odinovo vyjádření, zajata do svazku působnosti jiných médií, relativně legitimních praktik či žánrů, tvořících kontext, do něhož se tato technologie vtiskuje. Nová technologie je tak praktikována podle sociálních a kulturních použití spojených — v určité epoše a pro určité

společenství — s těmito jinými uznávanými kulturními sériemi.[4] Není pociťována nutnost její autonomizace a nutnost těžit z její eventuální mediální specifičnosti, nebo tato nutnost alespoň není průkazná. Nové možnosti média tak zůstávají ve stadiu komplementárnosti, závislosti a návaznosti vzhledem ke starším a dobře zavedeným mediálním a jiným praktikám.

Protože dědí z dispozitivu situovaného na křižovatce různých už existujících intermediálních kombinací, stává se kryptomédium „protomédiem". V tomto stadiu je však jen pomocníkem preexistujících žánrů, který má usnadnit přístup k těmto žánrům zlepšením jejich schopností a nabídnutím možnosti lepšího šíření. Je tedy striktně udržováno ve službách jiných médií. Chybí zde dosud jeho sebeuvědomění jakožto dokončeného a stabilizovaného média. V jeho okolí je cítit kolísavost, váhavost při pojmenovávání identit, které simultánně ztělesňuje, což jde ruku v ruce s jistým institucionálním vakuem. Během tohoto období jsme přesto svědky nespoutaného a divokého rozmachu autoreflexe, založeného na jakési úzkosti spojené s identitní nejistotou. Dokladem tohoto jevu jsou časté Töpfferovy *mise en abîme*, četné autoreferenční filmy v počátcích kinematografie či reflexivní Nadarovy úvahy o fotografii.

Tuto fúzní fázi charakterizuje jakási *spontánní intermedialita.* V jakobsonovských pojmech lze říci, že médium se vměšuje do syntagmatického řetězce žánrů a kulturně zavedených mediálních reprezentací. Z nedostatku opravdové paradigmatické šíře se spokojuje se spojením s jinými jednotkami mediálního řetězce a sociálně praktikovaných žánrů. Intermediálně integrováno, integruje samo tuto intermedialitu, kterou je obklopeno. Intermedialita je zkrátka *kolem* něj i *uvnitř* něj. Kromě toho mu vlastní identita ještě stále uniká.

Poté, co médium mimeticky prostřídalo okolní žánry, začíná se rozvíjet ve své specifičnosti. To je fáze emergence. Tato mediální specifičnost, která se stává předmětem identitních nároků, je nyní čím dál tím víc vnímána jako panenské teritorium otevřené novým výtvorům a novým komunikačním zkušenostem. Prostřednictvím posunů či modifikací praktik, sociálně ekonomických změn atd., tak médium odhaluje některá svá výrazová specifika (komunikační, estetická, žánrová atd.). Toto *otevření vůči autonomii* je ve vzájemném vztahu s vývojem média a potenciálu, který je mu vlastní. A když se afirmace identity a autonomie časově shoduje s institucionálním uznáním a rozhodným zlepšením ekonomických zdrojů produkce, dojde ke druhému zrození — nastoupení.

Diferenční zrození média: od „protomédia" k nastoupení autonomizace jeho identity

Médium projevuje trvalým způsobem specifičnost paradigmatických voleb — to je jeho paradigmatická šíře —, které může v souhře — syntagmatu — různých medií nabídnout jako svou charakteristiku. Toto nabytí identity by mělo logicky způsobit ztrátu jeho počáteční intermediality (jeho historické intermediality,

4/ Definice pojmu kulturní série srov. in Gaudreault, 1997.

jak v souvislosti s filmem upozorňuje Altman[5]), oné spontánní intermediality, která ho charakterizovala v době jeho prvního zrození. A přece, jestliže ztratilo tuto počáteční intermedialitu, získalo za ni jinou: tato intermedialita jím prochází vždy, ale ono ji používá svým vlastním způsobem, ve spojení se svým vlastním potenciálem. Tato takříkajíc ovládnutá intermedialita je srovnatelná s intertextualitou působící ve veškeré kulturní produkci.

Taková *vyjednaná intermedialita* je zvlášť důležitá v současné mediální krajině poznamenané prouděním, kontaminací, vzájemnou propojeností a obecně rozšířeným systémem sítě. I kdybychom pominuli svět internetu, je známo, do jaké míry se média vzájemně pronikají a kombinují v podobě hypermédií či multimédií.

Mohli jsme zde uskutečnit jen nutně omezenou a povrchní konfrontaci kinematografie jako prototypu s ostatními médii. Výběrem fotografie a komiksu jsme zůstali u „starých" médií zakotvených v 19. století. Přesto tvrdíme, že prototypální teorie dvojího zrození umožňuje uchopit také dějiny našich velkých klasických médií — rozhlasu a televize —, ale stejně tak i dosud ve tmě tonoucí dějiny nových, splývajících, vzájemně propojených médií, které byly nejenom počaty ve znamení intermediality, nýbrž ve svém vnitřně intermediálním poslání dokonce nacházejí svou specifičnost (hypermédia, internet, CD-ROM atd.). Samozřejmě to nepůjde bez otázek kladených našemu modelu založenému na kinematografickém prototypu. Dnes se podle všeho projevuje bezprostřednější, svévolnější a zarputilejší vědomí novosti nějakého média. Rychle se mává nálepkou „nové médium". Možná příliš rychle. Bezpochyby za to vděčíme kulturnímu médiacentrismu, ve kterém žijeme.

Ale když se křičí nové médium, neznamená to pokaždé, že dotyčné médium úspěšně opustilo kuklu svého prvního zrození a že vystoupilo z fáze emergence. Pojmenování „nové médium" je tedy v příkrém rozporu, v hiátu, ba přímo v přesahu vzhledem k novosti praktik produkce, které by měly jít ruku v ruce s potenciálem nového média.

Skončíme dvěma krátkými příklady: co jsme zde popsali, platilo pro ranou televizi, ta totiž měla velké obtíže oddělit se od radiofonické imaginace — kromě jiného zde máme na mysli televizní zpravodajství. Zdá se, že totéž platí dnes také o určité, stále převládající koncepci CD-ROMu, která se s přílišnou samozřejmostí formuje podle mediálního vzoru knihy. Napadne nás zejména digitální podoba slovníku *Le Robert*, která, přestože je velice výkonná, servilně reprodukuje mediální princip klasického knižního slovníku a nevyužívá uspokojivým způsobem potenciál CD-ROMu, zejména jeho interaktivitu.

5/ Srov. Altman, 2000 a 1999. Stojí za to poznamenat, že Altman ve svém textu nezávisle na nás a prakticky ve stejnou chvíli rozvinul podobné myšlenky jako my: „Až do roku 1910 se například médium, které je dnes nazýváno kinematografií, v zásadě nacházelo v intermediální situaci. Několik médií se o ně tahalo, každé se snažilo osvojit si novou technologii, aby ji pohltilo. Z intermediality film vyjde a v plném slova smyslu se stane filmem teprve tehdy, když se definitivně oddělí od všech ostatních médií, která se po dlouhá léta snažila podřídit si jej (. . .)" (Altman, 1999: 38).

(André Gaudreault — Philippe Marion: Un média naît toujours deux fois. . . In: André Gaudreault — François Jost (eds.): *Le Croisée des médias. Sociétés & Représentations* 2000, č. 9. Paris: CREDHESS, s. 21–36, přeložil Michal Pacvoň.)

Citovaná sekundární literatura

Altman, Rick (1999): De l'intermédialité au multimédia: cinéma, média et l'avènement du son. *Cinémas* 10, č. 1, s. 37–54.

— (2000): Technologie et textualité de l'intermedialité. In: André Gaudreault — François Jost (eds.): *Le Croisée des médias. Sociétés & Représentations*, č. 9. Paris: CREDHESS, s. 11–19.

Barthes, Roland (1964): *Essais critiques*. Paris: Seuil.

— (1994): *Světlá komora. Vysvětlivka k fotografii*. Bratislava: Archa; přel. Miroslav Petříček jr. (*La chambre claire*, 1980).

— (2004): *Mytologie*. Praha: Dokořán; přel. Josef Fulka (*Mythologies*, 1957).

Benjamin, Walter (1979): O některých motivech u Baudelaira. In: W. B.: *Dílo a jeho zdroj*. Praha: Odeon, s. 81–112; přel. Věra Saudková (Zu einigen Motiven bei Baudelaire, 1939).

Debray, Régis (1992): *Vie et mort de l'image. Une histoire du regard en Occident*. Paris: Gallimard.

Gaudreault, André (1997): Les *vues cinématographiques* selon Georges Méliès, ou: comment Mitry et Sadoul avaient peut-être raison d'avoir tort (même si c'est surtout Deslandes qu'il faut lire et relire). In: Jacques Malthête — Michel Marie (eds.): *Georges Méliès, l'illusionniste fin de siècle?* Paris: Presses de la Sorbonne Nouvelle.

Gaudreault, André (1999): Les genres vus à travers la loupe de l'intermédialité; ou le cinéma des premiers temps: un bric-à-brac d'institutions. In: Leonardo Quaresima — Alessandra Raengo — Laura Vichi (eds.): *La nascita dei generi cinematografici*. Udine: Università degli Studi di Udine, s. 87–97.

Groensteen, Thierry — Peeters, Benoît (eds.) (1994): *Töpffer. L'Invention de la bande déssinée*. Paris: Hermann.

Kunzle, David (1990): *History of the Comic Strip*. Berkeley: University of California Press.

Marion, Philippe (1997): Narratologie médiatique et médiagénie des récits. *Recherche en communication*, č. 7, s. 78–79.

Peeters, Benoît (1994): *Les métamorphoses de Nadar*. Paris: Marot.

Ricœur, Paul (1985): Le temps raconté. In: *Temps et récit*, sv. 3. Paris: Seuil.

Rouillé, André (1989): *La photographie en France. Textes et controverses 1816–1871*. Paris: Macula.

Schaeffer, Jean-Marie (1987): *L'Image précaire. Du dispositif photographique*. Paris: Seuil.

Véron, Eliséo (1994): De l'image sémiologique aux discursivités. *Hermès*, č. 13–14, Paris: Éditions du CNRS.

Prameny

Gaudin, M.-A. (1844): *Traité pratique de photographie*. Paris: Dubochet. Cit. in: kolektiv: *Du bon usage de la photographie*. Paris: Photo Poche 1987, s. 20.

Nadar (1979): *Œuvres II*. Paris: Arthur-Hubschmidt.