

Články

**Z A H R A D A
N A S K L E N Ě N Ě M V R Š K U**

Česká modernita a hybridní vztah k novým médiím

Lucie Česálková

Období takzvané modernity je v soudobých historiografických přístupech nahlíženo nikoli jako kompaktní historická epocha, ale spíše jako změna zkušenosti podmíněná řadou dílčích faktorů. Z hlediska politického souvisela tato proměna s nástupem kapitalismu, z hlediska společenského a ekonomického s industrializací, urbanizací, nárůstem populace, masovou distribucí zboží, s rozvojem nových komunikačních a dopravních technologií.¹⁾ Zejména nové prostředky mobility a dorozumívání pak z hlediska kognitivního přenesly do každodenního života konce 19. století nové fyzické a percepční zkušenosti a iniciovaly proces postupné percepční adaptace na mechaničnost, fragmentárnost, proměnlivost či náhlost nových zážitků.

O podobě tohoto nového druhu zkušenosti a o jejích dílčích attributech ovšem nelze uvažovat pouze podle předpokladu jednosměrného působení diktátu kulturních či technologických diskursů na dobové publikum, její povaha by měla být rekonstruována na základě dokladů vypovídajících o aktivní společenské reflexi, hodnocení a osobitým přepracování toho, co nové přístroje umožňovalo. Kulturní význam nových médií je třeba zkoumat v rámci interakcí dobových diskursů společenských praktik a institucí, které tato média určují a obklopují. Jaký vliv měly technologické novinky na společnost konce 19. století, můžeme poznat z dobových reakcí na kvalitu a další znaky fotografií, filmů, fonografických nebo gramofonových nahrávek, a na okolnosti zábavných produkcí, jejichž byly součástí, ale také z četnějších zpráv o setkání s přístroji samotnými při jejich prezentaci na výstavách, při návštěvě fotografa, v technické laboratoři, z návodů na jejich amatérskou konstrukci, z bizarních projektů nových zařízení. Na základě ohlasů v dobovém tisku lze předpokládat, že pro recipienta nových reprezentačních technologií hrály výsledky reprezentace stejnou, ne-li mnohem menší roli než přístroje samotné, neboť skrze zprávy a vize o činnosti přístrojů a jejich alternativních využitích

1) K tématu modernity viz. např. Leo Charney – Vanessa R. Schwartz (eds.), *Cinema and the Invention of Modern Life*. Berkeley : University of California Press 1995; Jonathan Crary, *Suspensions of Perception. Attention, Spectacle and Modern Culture*. London – Cambridge : MIT Press 1999; Marta Ottlová (ed.), *Průmysl a technika v novodobé české kultuře*. Praha : Ústav teorie a dějin umění ČSAV 1988.

docházelo k přehodnocování mnohdy zneklidňující zkušenosti, kterou znamenalo prohlížení fotografií, telefonování, poslech fonografu či sledování filmu.

V roce 1896 napsal referent *Světozoru* o výstavě amatérských fotografií zahájené 29. srpna v Praze na Žofíně toto:

Kromě tří kuriozit sestavených rukou amatérskou a kromě uzavřených skříní obchodníků s potřebami fotografickými [...] není tu znáti nejmenší snahy poučiti diváka, v čem vlastně fotografie záleží a jak se provádí. Výstava měla obsahovat v tom smyslu vše, co se především týče aparátu samého, měly tu býti aparáty rozebrané, aparát na předmět osvětlený zaměřený, po případě mohl být i zřízen z jižního výstupu sám malý fotografický atelier, měl tu býti vyznačen veškerý postup negativní i pozitivní, retuš atd. Měly býti vystaveny příklady negativů málo nebo mnoho exponovaných, vady, chyby a nedopatření, kterých se třeba varovati, mohly tu býti látky, s kterými fotograf pracuje, a nikoli pouhé výsledky fotografie.²⁾

Umělecká výstava fotografií byla pro zpravodaje zklamáním, když nenaplnila jeho touhu vidět stroj a jeho práci spíše než produkty jeho činnosti, přišla mu stejně absurdní jako „vystavovat na výstavě hospodářské pouze plodiny a výrobky z nich a žádného stroje, žádného znázornění způsobů přípravy“.³⁾

Spolu s potřebou důkladně se seznámit s principy, fungováním a postupem výroby fotografií byla vyslovena potřeba neodhalovat pouze ideální, prototypickou podstatu přístroje, ale poznat i jeho závady, kazy, nestandardní praxi jeho chodu. Požadavek předvést chybný způsob fotografování poukazuje na svébytnou tendenci k přeformulování a tvořivému prohlubování dílčích aspektů nových druhů zkušenosti zprostředkované novými médii, kterou dále dokládají atypické interpretace využití nových nástrojů, nerealizované patenty, kutilské kuriozity, fiktivní spekulace a obrazná přirovnání zaznamenaná v dobovém tisku a v patentních spisech.⁴⁾ Příklad skloubení podrobné obeznámenosti s podstatou přístroje a jeho osobitého kreativního přepracování představovala kutilská a amatérská praxe na poli techniky, která byla v Čechách osmdesátých a devadesátých let 19. století značně rozšířená.

Praktické rady pro kutily, které přinášely návody, jak si zhotovit přístroj odpovídající prototypu s pomocí všeobecně dostupných pomůcek, byly obvykle součástí jedné z populárních rubrik dobových časopisů, tzv. Zábavné vědy. Podobné odhalování mechanismů různých nástrojů přinášely dále sloupky nazývané „Prozrazené kouzlo“ či „Divadelní tajnosti“,⁵⁾ kutilství se dostalo také do žertovného výstupu Josefa Švába Malostranského

2) Dr. V. Novák, Výstava fotografií amatérů československých. *Světozor* 31, 1896, č. 45/1578 (17. 9.), s. 472.

3) Tamtéž.

4) Jako materiál výzkumu mi sloužily patentové spisy německého a rakouského patentového úřadu z 80. a 90. let 19. století, dobový česky psaný popularizační, humoristický, zpravodajský a odborný tisk (*Světozor*, *Zlatá Praha*, *Lumír*, *Květy*, *Humoristické listy*, *Veselé listy*, *Veselá Praha*, *Český svět*, *Kopřivy*, *Niva*, *Živa*, *Z říše vědy a práce*, *Fotografický obzor*) a díla prozaická a básnická.

5) Viz například pravidelné rubriky *Světozoru*, *Zlaté Prahy*, *Fotografického obzoru*, časopisu *Z říše vědy a práce*, zejména v 90. letech 19. století.

Svatý „bio“ Mikuláš a jeho družina předváděného u příležitosti rozdávání mikulášských dárků. Scénku sehrávaly tři osoby (Svatý Mikuláš měl být předsedou Organizace filmových herců v nebi a majitelem nebeského biografu, Anděl (Anděla Andělská) nejlepší nebeskou kinohvězdou, Lucifer nejlepším filmovým operátorem a vynálezcem), které v rámci oddělených monologů představovaly svá povolání. Lucifer vyprávěl zejména o úspěšných technických vylepšeních nedostatků různých přístrojů, mimo jiné o kinematografu:

I filmovací aparát jsem báječně zdokonalil. Co to jindy stálo hříšných peněz a nyní si to může každý zaopatřit přímo za pac. [...] Já jsem (vše ukazuje) to pořídil ze staré škatule na klobouk, místo celulosového blankfilmu mám uvnitř hoblovačky, kliku jsem vzal ze starého flašinetu a je to aparát non plus ultra.⁶⁾

Luciferova reinterpretace součástí kinematografu jednak odhaluje původní kostru aparátu, jednak tuto podstatu maskuje žertovným překroucením. Všeobecná znalost zařízení kinematografu i dalších technických prostředků byla dílem systematického pedagogického působení, odtajňování a osvěty v tisku i na veřejných předváděních, v přiřknutí vynálezeckých schopností pánu pekel se naopak ozývá dlouho udržovaná paralelní představa o magické démoničnosti techniky.

Švábův přístup k vynálezu (médiu) je dokladem napětí, které existovalo mezi dobovým sklonem k odbourávání laické skepse vůči vynálezu a sklonem k jeho mytizaci, tedy ke zkreslení, zkomolení, zatemňování jeho podstaty. Podobný trend sledují Jay D. Bolter a Richard Grusin v případě technologického vývoje, když hovoří o transparentnosti a neprůhlednosti nových médií.

Dle Bolterovy a Grusinovy teorie o remediaci lze povahu jakéhokoli nového média popsat v termínech střetu dvou tendencí, tendence k zprůhlednění a tendence k zneprůhlednění. Novost nových médií podle Boltera a Grusina spočívá v osobitých způsobech, jakými přepracovávají starší média, a v postupech, jak tato stará média zpětně předělávají sebe sama pod vlivem médií nových. Remediaci, tedy způsob transformace médií, se řídí dvojí, zdánlivě protichůdnou logikou. Na jedné straně se objevuje touha po *immediaci*, transparentnosti, bezprostřednosti, která je uskutečňována snahou zahladit stopy mediace a má vést diváka k zapomenutí na fakt mediace. Spolu s ní však působí i tendence multiplikující dosavadní média v médiu novém, tedy trend směřující k neprůhlednosti, *hypermediaci*, která fakt mediace naopak zpřítomňuje, když zviditelňuje četné akty reprezentace. Immediace a hypermediace, jako způsoby vizuální reprezentace, však nejsou polohami antagonistickými, jsou naopak vzájemně podmíněné. Úsilí skrýt známky mediace je uskutečňováno právě formou multiplikace médií, je závislé na přejímání ze starších médií, která jsou již zažitá, zneutralizovaná, a tedy na odhalení jejich recyklace.⁷⁾ Hybridita v plánu institucionálního rámce (média), jak ji popisují Bolter

6) Josef Šváb Malostranský, *Svatý „bio“ Mikuláš a jeho družina*. In: *Švábova knihovna*, č. 1357–71, s. 4.

7) Jay David Bolter – Richard Grusin, *Remediation. Understanding New Media*. Cambridge: MIT Press 1999, s. 2–19.

s Grusinem, může mít v rámci společenských praktik⁸⁾ svůj adekvátní protějšek v hybridním charakteru kutilských výrobků, který tematizuje i Švábův výstup, když nechává Lucifera sestavit zdokonalený kinematograf z publiku dobře známých (starých) rekvizit, z krabice, hoblovaček a kliky od flašinetu. Také seriózní dobové komentáře odhalovaly u nových přístrojů metodu přepracování starého a hodnotily jakýkoli nový prostředek na základě afinity v historické tradici.

Na šicím stroji je kromě montážních drobností zajímavé, že „budí dojem lisu tiskařského“⁹⁾, telefon měl být „hláskou troubou do daleka“, mikrofon „sluchovým drobnohledem“, který je pro sluch tím, čím je „dalekohled pro zrak“¹⁰⁾. Zvyklostní recepci technických vynálezů dobře osvětluje vztah mezi třemi konkurenčními přístroji reprodukce zvuku: fonografem, gramofonem a grafofonem. Z perspektivy osmdesátých let 19. století se totiž jevil nejnadějnějším vynálezem z této trojice grafofon.¹¹⁾

Důstojným soudruhem fonografu, ba možno říci druhem, před kterým i záře fonografu bledne, jest grafofon, společná práce Taintlerova a Bellova [...], nejlepší seskupení přístrojů mechanických, které vtip i ruka lidská ku psaní a vydávání hlasu byla stvořila [...], grafofon jest jednodušší a přece stejně dokonalý, uváděn jest v pohyb nohou na šlapadle jako při obyčejném šicím stroji.¹²⁾

V roce 1881 byl ještě šicí stroj přirovnáván k tiskařskému lisu, v roce 1890 se již v dobovém myšlení osamostatnil a mohl sloužit jako záruka správného pochopení závažnosti vynálezu grafonu. Přirovnání ke známé pomůcce fungovalo, jak jsme již viděli, i v případě kinematografu. Kinematograf si doboví publicisté přivlastnili vzájemným příměrem „nástrojů s klikou“, tedy kinematografu a kolovrátku.¹³⁾ Kolovrátek byl ovšem svým způsobem nástrojem výjimečným, neboť znamenal ideální spojení známého (zprůhledňujícího) instrumentu a pohádkové (zatemňující) rekvizity.

8) Pojmy instituce, diskursy a praktiky používá v užitečné triádě James Lastra a ve vztahu k nim vysvětluje roli čtvrtého elementu svého zájmu – přístroje. Institucionální rámce zjednodušeně řečeno zahrnují vědu, média, umění apod.; historické diskursy představují komplexy přesvědčení, hodnot či zvyklostí ovlivňujících recepci, definování a hodnocení určitých jevů; společenské praktiky představují způsoby použití podmíněné sociálními a ekonomickými strukturami. Specifický, do jisté míry mezní způsob použití nástroje pro mě znamená kutilský výrobek. James Lastra, *Sound Technology and the American Cinema. Perception, Representation, Modernity*. New York: Columbia University Press 2000, např. s. 13.

9) O šicím stroji. *Světobzor* 15, 1881, č. 9 (25.2.), s. 107.

10) František Hromádka, Elektrotechnická výstava v Paříži. *Světobzor* 17, 1883, č. 38 (14. 9.), s. 447.

11) Grafofon byl v podstatě druhem fonografu, který, dle dobových recenzentů, reprodukoval zvuk silněji a zřetelněji. Zařízení pro záznam zvuku se skládalo z desky otáčené třecím kolečkem rychlostí 180–190 obrátek za minutu. Tato deska byla pokryta papírem natřeným směsí parafinu a bílého vosku a byla současně s otáčením posouvána. Na desku psal hrot pohybující se vibrací tenké slídové desky a tvořil ve voskovém nátěru jemnou spirálovou rýhu. Po vytvoření záznamu se deska grafitovala a byla ponořena do galvanoplastické lázně pro vytvoření formy. Vytvořený měděný otisk sloužil k výrobě fonografického písma na železné desce. (Viz např. *Outliv slovník naučný*, sv. 10, 1895, s. 398, heslo grafofon.)

12) František Svoboda, Fonograf a jeho soudruhovité. *Světobzor* 24, 1890, č. 6/1175 (27. 12.), s. 63.

13) Kinematograf Lumièrův. *Světobzor* 25, 1896, č. 48, s. 624; srov. též „Živoucí fotografie“ kinematografem vyluzované a jejich povstání. *Pražský ilustrovaný kurýr* 1897, č. 145 (26. 5.), s. 1–2.



Tzv. pronášeč záznamu na grafefon. Grafefon kombinoval fonograf s šicím strojem, díky dobové zvyklosti posuzovat nové přístroje podle jejich vztahu ke starším technickým pomůckám byl chápán jako hodnotnější než fonograf.

Světozor 24, 1890, č. 6/1175, s. 66

Literatura druhé poloviny 19. století zacházela s obrazem kolovrátku v několika významech. V pohádkách byl jednoduchým nástrojem zpracování příze, k němuž usedaly prosté dívky i princezny ve volné chvíli, nebo aby splnily zadaný úkol. Postupně si však literatura začíná všimnout i akustické stránky práce kolovratu a ztotožňovat kolovrat s hudebním nástrojem jako například Karel Jaromír Erben ve *Zlatém kolovratu*: „Jaký to kolovrátek máš? / A jak mi divně na něj hráš! / Zahraj mi paní, ještě znova, / nevím, co chtějí tato slova. / Předť, má paní, předť!“¹⁴⁾ Kolovrátek se zde uplatnil jako zařízení se schopností zaznamenat a přehrát slova a navíc sloužit jako důkazní materiál svědčící o zločinech, které byly spáchány v době královny nepřítomnosti, a tak v podstatě anticipoval zařízení typu fonografu. Kromě obliby nástrojů, pro jejichž popis lze použít známá média, se diskursivní uchopení techniky vyznačovalo také zálibou v karikování prostřednictvím novotvarů typu rychlozvěstu (telefonu) či dálkopisu (telegrafu) anebo slovními

14) Karel Jaromír Erben, *Kytice z pověstí národních*. Praha : J. Pospíšil 1853.

hříčkami (např. graftele apod.).¹⁵⁾ Tyto složeniny bylo možné číst jednoduše jako kompozita, která nenesou žádný význam, nebo humorně jako slovní spojení, jehož komičnost vychází z možnosti druhého čtení přepony tele jako druhu skotu. Způsob, jakým historický diskurs prezentuje svůj ambivalentní vztah k technice a novým druhům zkušenosti formou kuriózních přirovnání a označení pro nové přístroje, bych chtěla chápat jako hybridní, a to ve stejném smyslu, v jakém je hybridní podstata nových médií díky jejich snaze o redefinování starších médií a v jakém je hybridní kutilská praxe díky překrucování podstaty prototypů.

Nezvyklé a často zneklidňující prožitky spojené s novými technologiemi definují a spoluutvářejí institucionální rámce, sociální praktiky i historické diskursy různými prostředky. Zprávu o způsobech hybridního použití techniky podávají nerealizované patenty, kuriózní projekty a bizarní vize navrhuující použití atypických přístrojů k atypickým účelům nebo fiktivní příběhy zachycující neobvyklé používání nových přístrojů. Nestandardní návrhy na nová technická řešení z větší části určitým způsobem zdokonalovaly, přepracovávaly či kombinovaly stávající druhy aparátů tak, že některé z jejich vlastností prohlubovaly, jiné upozaďovaly. Reflexy perspektivních rysů původních nástrojů také nepřímou poukazovaly na dobové hodnocení přístroje, na interpretaci jeho možností.

Prohlubování zážitku simultaneity

Touha po přenosu informací či zábavy na dálku a oslovení velkého množství lidí najednou dala v devadesátých letech 19. století vzniknout mnohým, z dnešního hlediska podivným, nerealizovaným projektům různých druhů promítacích přístrojů. Jedním z nich byl i návrh Alfreda Wetzela ze Zhořelce, který v roce 1892 přihlásil na patentovém úřadu v Berlíně „Zařízení k promítání světelných obrazů na vzdálené nepravidelně formované pozadí.“ V dokumentačním spise Wetzel blíže charakterizoval svůj přístroj jako „zařízení k zobrazení signálů, grafických znaků, oznámení, inzerátů a obrazů všeho druhu na útvary oblaků, mračen, mlhoviny, na opar nebo kouř“ a uvedl také svou představu o praktickém uplatnění aparátu:

S pomocí tohoto nového aparátu mohou být zveřejňována oznámení, portréty, obrazy, barevné či nebarevné, politické i jiné novinky, jakož i jiná sdělení účinně a s uvědoměním významně velké oblasti. Použití systému pro vojenské účely má rovněž velký význam, neboť dorozumění je možné na velké vzdálenosti.¹⁶⁾

Wetzel si od přístroje sliboval možnost reklamního využití a navrhoval jej rovněž používat pro účely komunikace mezi vzdálenými bojišti. V jedné ze svých funkcí mělo jeho zařízení suplovat plakát, ve druhé v podstatě polní telefon, jímž by byly informace předávány

15) F.B. -ský, Nové vynálezy. *Humoristické listy* 31, 1889, č. 43 (25. 10.), s. 388; Jnšk, Lidský duch. *Humoristické listy* 38, 1896, č. 9 (28. 2.), s. 2.

16) Alfred Wetzel, *Vorrichtung zum projicieren von Lichtgebilden auf einen entfernten unregelmäßig geformten Hintergrund*. Kaiserliches Patentamt in Deutsche Reiche (KPDR), Klasse (Kl.) 42^b23¹⁷, Patentschrift N°69119, patentiert 2. 10. 1892.

formou vizuální namísto běžné akustické. Jako prostředek reklamní, masově sdělovací bylo nástrojem oslovení početného publika, nástrojem manipulace a moci, jako prostředek válečný sloužilo primárně dorozumívání, komunikaci vojáků. Důrazem na možnost přímé komunikace mezi adresáty se Wetzel odlišoval od svých kolegů, kteří chtěli promítnutím opakovaně vyvolávat „kresby, ozdobné etikety, ražby a obrazy“ jako například vynálezce Kerner¹⁷⁾ a omezovali se na ryze informační či zábavní kontakt s širokým publikem. Wetzelova nepřímá narážka na telefonii a umění plakátu vyzývá k porovnání očekávání, která doboví publicisté s těmito třemi médii spojovali.

O telefonu v roce 1896 František K. Hejda napsal, že „jest velmocí, jež rozšiřuje svou vládu [...], velmocí blahodárnou, šířící rozpětím svého žezla zdar a užitek“.¹⁸⁾ Dobový vnímatel akcentoval mocenskou roli telefonie, aniž by mu záleželo na potenciálu telefonu či telegrafu jako prostředku rychlé a plynulé směny informací. Gustav Pflieger Moravský ve svém dramatu *Telegrafista* naopak postavil humornou zápletku na nedorozumění, k němuž během telegrafování dojde.¹⁹⁾ Více než posílání informátora měl telefon plnit roli zprostředkovatele zábavy propojujícího simultánně několik míst: „Paní v Badenu zpívá, pan v Kronenburgu hraje na piano, spojení mezi oběma místy šlo přes rotundu, kde lidé současně poslouchali oba hudebníky najednou.“²⁰⁾ Pianista se slyšel se zpěvačkou, zpěvačka s pianistou, obecenstvo vnímalo skladbu v časové jednotě a prostorové dvojlomnosti. Telefon simultánně promlouval k davu a bavil ho.

Udržování kontaktu v momentech kratochvíle podporovaly také četné smyšlené historky opisující vynález telefonu. V roce 1884 se v časopise *Světobzor* objevila anonymní zpráva vyvracející v případě vynálezu telegrafu prvenství Morseovo. Jako důkaz přinášela příběh o milencích, kterým bylo zapovězeno spolu mluvit kvůli přetrvávajícímu sváru rodů. Mladíka ovšem napadlo natáhnout mezi domy vedení a do pokojů umístit „elektrické stroje s multiplikátorem a magnetickou střelkou“. Milenci se díky jeho nápadu mohli domlouvat „abecedou úchylek a kombinací magnetické střelky“. Plánovali si tak tajně schůzky, ujišťovali se o neustálé důvěře a lásce. „Šťastným upotřebením vědeckého vynálezu založeno bylo v případě tomto šťastné manželství.“²¹⁾ Téma lásky bylo charakteristické i pro výtvarná ztvárnění telegrafie z konce století. Alegorií telegrafu Hanse Canona je polonahá ženská postava šeptající svá sdělení okřídleným puttům, kteří je doručují adresátům žijícím v zámku na skále. Na jednom z obrazů mnichovského malíře Carla Kargera pak poslíček lásky dovádí na telegrafním drátu a na telegrafickém přístroji vyklepává milostná slůvka.²²⁾ Náhled dobového diskursu na telefonii nejen že zvýznamnil zábavní aspekt telefonování a upřednostnil schopnost oslovit širší oblast publika – zároveň byl ve fikčních příbězích prohlubován kontrolní a mocenský význam telefonie.

17) Dr. Kerner, *Instrument zum Erzeugung und wiederholten Hervorbringung von regelmässig gestalteten Bildern auf optische Wege*. KPDR, Kl. 42^b24, N°52680, patentiert 18. 7. 1889.

18) František K. Hejda, V centrále telefonní sítě. *Světobzor* 30, 1896, č. 11 (31. 1.), s. 127.

19) Gustav Pflieger Moravský, *Telegrafista*. Praha: J. Otto 1892.

20) František Hromádka, Elektrická výstava ve Vídni. *Světobzor* 17, 1893, č. 38 (14. 9.), s. 447.

21) Telegrafování. *Světobzor* 18, 1884, č. 14 (21. 3.), s. 168. Podobné tematizace též: Jakub Arbes, *Anna a Marie*. Praha: J. Otto 1894.

22) Lubomír Konečný, Umění, pára a elektřina. In: M. Ottlová (ed.), c. d.

Pro milostný vztah postav románu Alberta Robidy *Elektrický život*²³⁾ hrál důležitou roli příbuzný telefonu, fofon. Fofon, jindy též „přístroj, který usnadňuje dozor nad blízkými osobami“²⁴⁾, si v podobě, v jaké jej prezentuje Robida, představme jako aparát, který spojoval dva konkrétní odlehle prostory, většinou byty nebo pokoje, a kterým bylo možné komunikovat s osobami v místnosti přítomnými, ale také kdykoli sledovat dění v místnostech bez ohledu na to, zda druhá osoba svůj přístroj obsluhovala. V *Elektrickém životě* se této výsady permanentní přítomnosti ve vzdálených místnostech používalo zejména k prevenci nevěry, neboť se partneři mohli stále navzájem kontrolovat, současně si nikdy nemohli být jisti, zda je druhý nepozoruje, pokud se sami nedívali na něj, a tak se nevěry ani nedopouštěli. Fofon tak ve fikčních tematizacích technických nástrojů fungoval jako varovný nástroj společenské morálky. Velmi blízké funkce byly připisovány i médiu zdánlivě docela jiného charakteru, plakátu.

Ve stati o moderním plakátu označil Karel B. Mádl význam plakátu pro dobovou kulturu tak, že „tříme žezlo a jeho nově nabytá říše předstihuje daleko říši Karla V. A to byla veliká říše, slunce nad ní nezapadalo“. Vizuální působení plakátu popisoval Mádl v termínech „barevné hlasitosti“, „pronikání závojem londýnských mlh“, považoval ho za

vtipný, bystroduchý, břitký historiograf doby, který z ruchu dnešního života, ze zástupů našich vrstevníků vybírá své scény, [...] neklade hádanek, nedovolává se důvtipu, chce pouze na zrakový nerv diváka zprvu dráždivě, potom příjemně působiti.²⁵⁾

Zkušenost reflektovaná v Mádlově přístupu k plakátu byla obdobná zkušenosti zprostředkované promítačkami či telefonem: byla to zkušenost širokého oslovení a ovlivnění publika a zkušenost příjemného smyslového i emocionálního prožitku. Bez ohledu na to, že se jednalo o různé formy zprostředkování zkušenosti a různé druhy reprezentace, byly telefon, plakát i promítačka nahlíženy skrz stejná obrazná pojmenování, byly jim připisovány shodné funkce, podílely se společně na upevňování záliby v simultánním propojování více prostorů. Ačkoli i promítačky, plakáty a telefon významně přispívaly k rozšiřování poměrně úzkého zkušenostního světa uzavřených společenských struktur, k masovému šíření nových informací, byly tyto úlohy důsledněji reflektovány u jiných druhů přístrojů.

Přehodnocení jepičího efektu

V průběhu 19. století se myšlenkový svět člověka stále více oprošťoval od potřeby bezprostředních zážitků čerpaných z nejbližšího okolí. S novými dopravními prostředky se

23) Robidův utopický román byl v Čechách přeložen nedlouho po svém vzniku v roce 1893 a na pokračování vycházel v časopise *Zlatá Praha* v průběhu roku 1896 pod názvem *Z divů dvacátého věku*. Překlad románu inzerovala *Zlatá Praha* již před jeho samotným zveřejněním, přičemž upozorňovala zejména na ilustrace z pera autora, které budou text doprovázet. Části románu pak vycházely v každém druhém čísle. Text zařazuji do svého výzkumu proto, že se jednalo o poměrně čerstvý překlad a dle pozornosti, jakou mu redakce věnovala, lze předpokládat, že se jednalo o počin poměrně velké důležitosti. Text cituji z knižního vydání z roku 2001, které plně přejímá verzi *Zlaté Prahy*, mění pouze název.

24) Albert Robida, *Elektrický život*. Praha: Clinamen 2001, s. 99.

25) Karel B. Mádl, Moderní plakát. *Zlatá Praha* 15, 1898, č. 40, s. 475.

zvětšovala mobilita obyvatelstva, zpestřovaly se cestovatelské možnosti, místo očitého svědectví však stále více začínaly okupovat informace zprostředkovatelné díky novým vynálezům telegrafie a telefonie, zdokonalení tisku a knihtisku, novým reprodukčním technikám, fotografii a filmu, či technikám zvukového záznamu.²⁶⁾ Konfrontace posuzování nových nástrojů reprezentace v dobovém tisku a plánů imaginárních dopravních prostředků ukazuje, jak těsně byla v dobovém povědomí spjata potřeba aktuální tělesné zkušenosti a potřeba její zprostředkované náhražky, které proto nelze od sebe jednoduše oddělovat. Důkazem originální reakce na usnadňující se přístup k oblastem nedostupným lidské senzibilitě, neuchopitelným smysly, může být vynález popsany v roce 1877 v romanetu *Newtonův mozek* Jakubem Arbesem. Arbes podrobně líčí vizi experimentálního stroje trojúhelníkového tvaru, který se vznáší k oblakům, aby pasažérům představil minulé děje, neboť podle konstruktéra tohoto přístroje „z výjevů, jež se udály na naší zeměkouli, tedy ani jediný nezanikl a každý zrcadlí se v nekonečném vesmíru“. Výlet do minulosti hodnotí samotní cestující jako dobrodružný a zároveň poučný, děje jsou líčeny v převrácené chronologii.

Vidím zcela jasně, jako bych se díval na bojiště za dne s vysoké nějaké věže... Vše má živost, plastičnost a barvitost, tak že bych každou podrobnost rozeznal, kdybych mohl věnovat pozornosti... Obraz však se mění – poutá mne celek a nezbývá mi času k pozorování a zkoumání podrobností... Z této příčiny nemožno také měnící se obraz popisovati... Táhl před zrakem mým, jako bych se díval na panorama bitevní; ale nikoli od počátku, kdy bitva začíná, nýbrž naopak od ukončení boje postupně až po jeho zahájení...²⁷⁾

Jednou z klíčových funkcí nového média má být záznam důležitých historických událostí odpovídající dobové představě o užitečnosti fotografie a později i filmu,²⁸⁾ zážitek z cesty pak představoval jakýsi protokinematografický model vnímání skutečnosti jako pomíjivého pásma dějů, které fascinuje svou detailností a frustruje svou prchavostí, nezachytitelností.

Dojmem proměnlivosti, zanikání a opětovného vyvstávání obrazů, které přelétávají před zrakem diváka, byla charakteristická i zkušenost s ranými cestovními aktualitami či trikovými filmy,²⁹⁾ kterou v českém prostředí dokumentuje stať Karla Scheinpfluga *Kinematograf vychovatelem*:

Krajiny ty se ustavičně mění, zanikajíce na jednom konci a odvíjejíce se na druhém. [...] Detaily významné i méně významné šinou se kolem se stejnou rychlostí; náhle kterýsi předmět vzbudí váš mocnější zájem ale než naň můžete soustřediti pozornost, zmizí vám na jedné straně bílé stěny.³⁰⁾

26) Viz např. Otto Urban, *Technika a časoprostorová představa člověka 19. století*. In: M. Ottlová (ed.), c. d.

27) Jakub Arbes, *Newtonův mozek*. Praha: J. Otto 1907, s. 81–95.

28) Viz např. Jaroslav Haas, *Praktické užití fotografie. Fotografický obzor* 1898, r. 6, č. 1 (10. 1.), s. 2; srov. též Český kinematograf. *Národní listy* 38, 1898, č. 225 (17. 8.), s. 4.

29) Viz Tom Gunning, *Tracing the Individual Body: Photography, Detectives and Early Cinema*. In: L. Charney – V. R. Schwartz (eds.), c. d., s. 15–45.

30) Karel Scheinpflug, *Kinematograf vychovatelem. Květy* 26, 1904, s. 839.

Neschopnost důkladně poznat reprezentované dojmy připisoval Scheinpflug z části ohra-
ničenosti, omezenosti, konečnosti prostoru filmového plátna, neobviňoval přístroj samot-
ný, neboť u aparátů bylo oceňováno umění nekonečnost zaznamenat.

Kromě schopnosti zachycení důležitých událostí a kromě frustrace z pomíjivosti zobra-
zovaných jevů se aparát Jakuba Arbese vyznačoval také tím, že děje probíhaly před di-
vákem permanentně v jakési smyčce s tím, že si divák sám sestavoval plán cesty a volil
si, jak dlouho ji bude vykonávat. I raná kinematografická praxe dovoľovala divákům při-
cházet a odcházet v průběhu představení, v jednom z popisů aparátu můžeme číst, že
součástí kinematografu je „jistý počet fotografií na umělé nekonečné tkanici“³¹⁾ byly
také patentovány stroboskopy s nekonečnými nosiči obrazů.³²⁾ Prchavost dojmů a pře-
chodných zážitků tak byla hodnocena i ve své nepřetržitosti, neustálosti, nekonečnosti,
jako permanentní zrod a zánik intenzivních prožitků a náhlých zklamání, pro který bás-
nická generace konce 19. století používala obraz jepice:

Svět kolem líhne bez ustání,
rodí snah a tužeb tisíc v myšlenek záru,
jak jepice se chvějí ve oparu.³³⁾

Marná snaha zachytit meze, hranice mezi dojmy, které bez přestávky zasahují smyslový
aparát, paradoxně vytvářela zdání o možnosti uchopit čas v jeho absolutnosti, nepřetrži-
tosti. Taková iluze sice nic neměnila na pocitu nelibosti, který zážitky prchavých dojmů
doprovázel a který prezentoval i Scheinpflug ve svém referátu, ale byla vnímána jako
ukazatel perspektivní tendence z hlediska konstrukce nových přístrojů.

Reinterpretace negativní formy zkušenosti jako technologicky nadějně linie se týkala
i přístrojů, které se mohly jevit jako narušitelé oblíbeného domácího klidu.³⁴⁾ Humoris-
tické časopisy přinášely vtipy o požadavku na kuriózní přístroje typu tratizvuku, tedy
aparátu umístěného do místnosti za účelem jejího „ztišení“³⁵⁾ nebo historky o cestují-
cích, které zneklidňuje hluk vlaku, hvízdání lokomotivy, křik průvodčích, tikot kapes-
ních hodinek, ale sami používají malý kapesní nástroj, tzv. „křiklouna“, který začne při
stisknutí srdceryvně kvílet a vzlykat, a to proto, aby si do kupé choulolistivého cestující-
ho nepřisedaly další osoby.³⁶⁾ Komentovat určitou zkušenost jako nelibou ještě nezname-
nalo odmítnutí používat nebo zkonstruovat nástroj, který ji zprostředkuje.

Ačkoli mohl historický diskurs určitý druh zkušenosti odmítnout, mohla být ta samá zku-
šenost v rámci použití jiných nástrojů rozváděna a rozšiřována. Upotřebením technických
novinek se tak do značné míry vyznačovalo kreativní interpretací původních rysů nástro-
jů, hravým přetlumočením jejich podstaty. Hra jako interpretační a hodnotící strategie se
promítla i do konstrukce zařízení, které proměňovaly standardní nástroj v hračku.

31) Vítograf u Černého koně. *Národní listy* 36, 6. 8. 1896.

32) William Carlton Farnum, *Stroboskop mit endlosem Bilderträger*. KPDR, Kl. 57°34/02, N° 90839, pa-
tentiert 16. 10. 1895.

33) Otakar Mokřý, *Jasem a šerem*. Praha: J. Otto 1893. Podobně Týž, *Dumy a legendy*, Praha: J. Otto
1888.

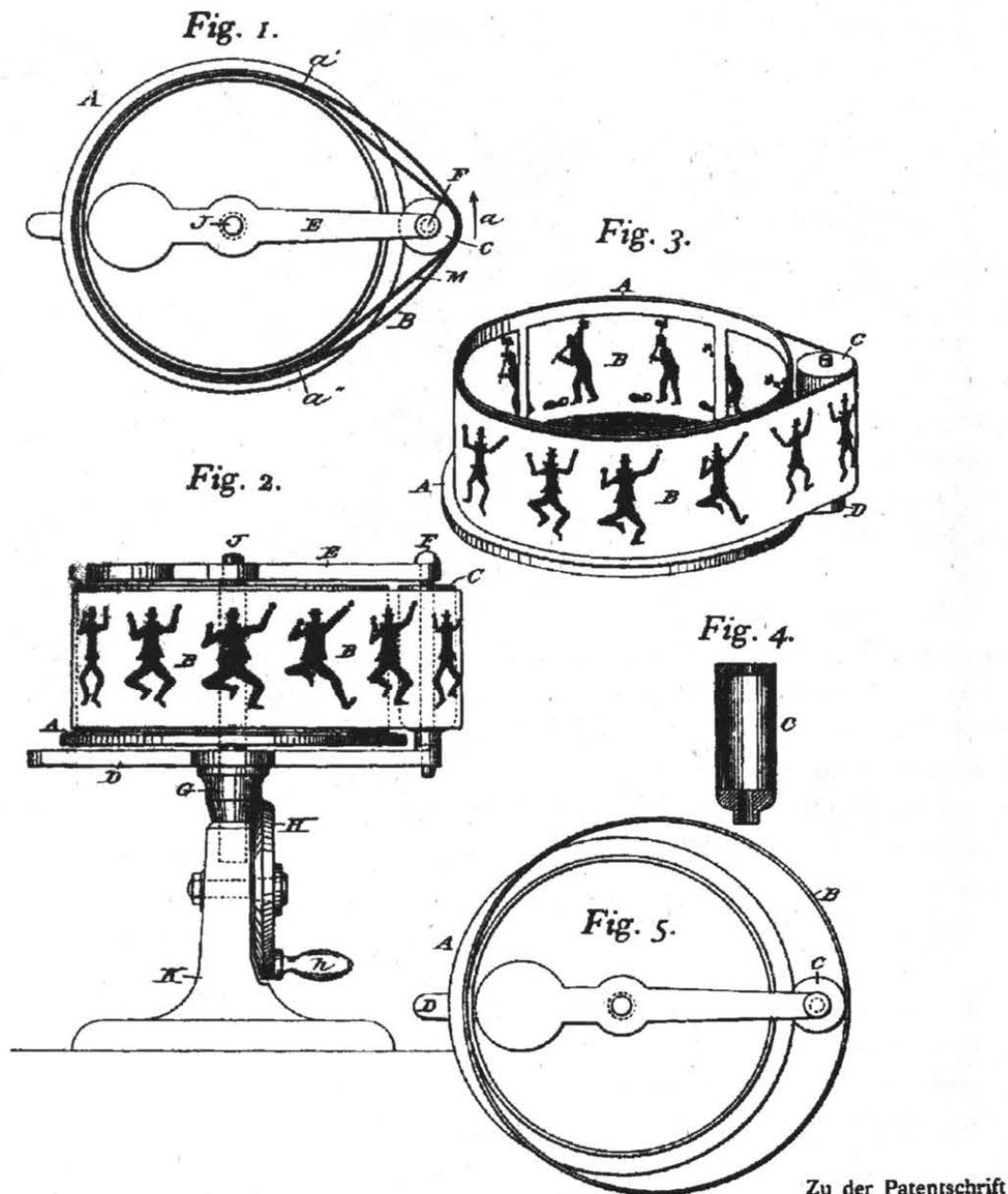
34) Viz např. Ladislav Fiedler, O telegrafii domácích. *Světobzor* 20, 1886, č. 10 (12. 2.), s. 154–155.

35) Humóry, Neocenitelný vynález. *Humoristické listy* 22, 1880, č. 24 (12. 6.), s. 186.

36) Josef Rosický, Když jsem jel na výstavu. *Veselé listy* 1, 1891, č. 3 (5. 8.), s. 18.

WILLIAM CARLTON FARNUM IN ARLINGTON
(COUNTY OF BENNINGTON, STATE OF VERMONT, V. ST. A.).

Stroboskop mit endlosem Bilderträger.



Zu der Patentschrift

№ 90839.

PHOTOGR. DRUCK DER REICHSDRUCKEREI.

Obrazová dokumentace doprovázející patentní spis stroboskopu s nekonečným nosičem obrazů. Patent, který vyzdvihuje potenciální nekonečnost pásu stroboskopu, a tedy nekonečnost promítání, může relativizovat názor na dobovou zkušenost s představeními s proměnlivými obrazy.

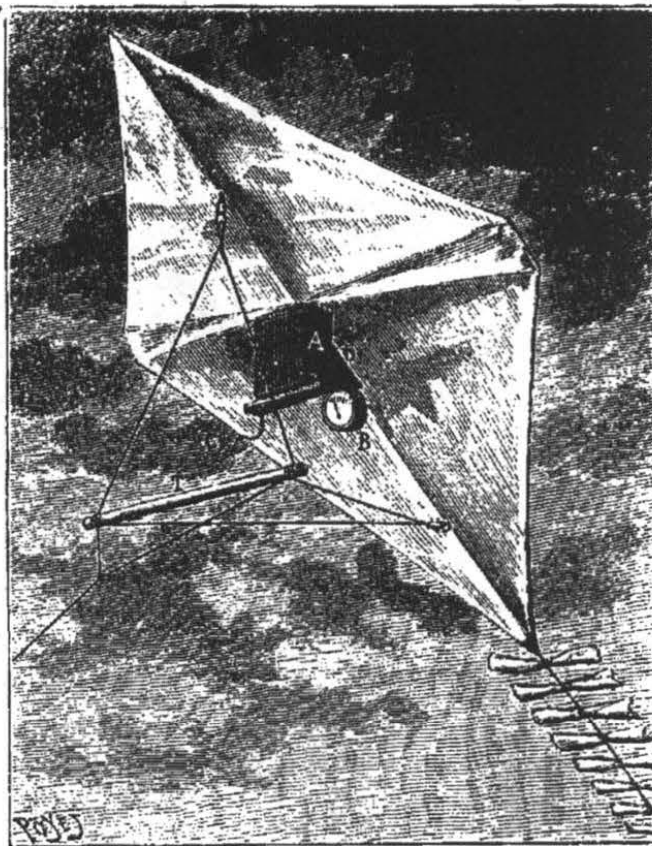
William Carlton Farnum, Stroboskop mit endlosem Bilderträger.

KPDR, Kl. 57a34/02, No 90839, patentiert 16. 10. 1895

Hrou proti nedůvěře v nástroj či produkt

Koncepce přístrojů vycházely požadavku hry vstříc formou aparátů umístěných do hraček a podle záměru vynálezců měly kompenzovat možné překvapivé a nepříjemné účinky strojovosti.

Na počátku devadesátých let 19. století byl na stránkách časopisů oslavován přístroj spojující kameru fotografického objektivu s dětskou hračkou létajícím drakem. Fotografujícím drakem se snímaly obrazy krajiny z ptačí perspektivy,³⁷⁾ obsluhoval se ze země během pouštění draka a proměňoval dosud známou metodu fotografování, když odděloval hledisko operátora od hlediska objektivu. Vynést objektiv nad zem bylo na konci 19. století možné mnohými jinými způsoby, známo bylo například fotografování z balonů či vzducholodí, u fotografujícího draka však forma hry jako způsob praktického využití stroje zásadně proměňovala interpretaci fotografického aparátu. Technická koncepce provedla podobný krok směrem k nenáročnému příjetí nástroje již u fonografu.



*Fotografující drak spojoval kameru fotografického aparátu s dětskou hračkou – létajícím drakem.
Z říše vědy a práce 1, 1893, s. 29*

Kus ráje, jak o něm sní děvčátka. Představte si obrovskou síň, naplněnou loutkami všech velikostí a všech vzorů, loutkami zpívajícími, volajícími různými tóny zvuku jasného i obestřeného, hlasem hlubokým i fistulí, vyprávějících o překot v úryvcích trhaných.³⁸⁾

Edisonovy loutky, které popisoval autor anonymní časopisecké zprávy, podle Toma Gunninga odpovídaly na dobovou potřebu volající po zahlazení překvapivého a nepřirozeného oddělení hlasu od těla, k němuž při přehrávání záznamu fonografem docházelo, byly projevem humanizace fonografu.³⁹⁾ V českém prostředí se ujalo poněkud

37) Fotografující drak. *Z říše vědy a práce* 1, 1893, s. 29.

38) Edisonovy mluvící loutky. *Světobzor* 24, 1890, č. 32/1201, s. 381.

39) Srov. Tom Gunning, Doing for Eye What the Phonograph Does for Ear. In: Richard Abel – Rick Altman (eds.), *The Sounds of Early Cinema*. Bloomington : Indiana University Press 2001, s. 13–29.

prvoplánovější vysvětlení ukrytí fonografu do panenky, přesto však český referent intuitivně tušil i potenciál fonografu sloužit jako technologický dvojník⁴⁰⁾, když ztotožňoval mluvící panenky s výřečnými ženami:

Edison? Že spí jen tři hodiny za noc? I dobře mu tak! Proč vynalezl mluvící ženu? To přece musel dobře vědět, že když začne žena mluvit, že nemůže člověk dlouho usnout.⁴¹⁾

Na škále možných využití mluvící panenky byla zvládnutelná také role hračky:

Jaká to radost pro děti! Hra a rozmluva s pannou se napříště rozdělí a nebude už monologem ve dvou, při němž dítě musí zastávat oba hovořící samotno, ale skutečným dialogem, který bude moci zapřísti se zamilovanou hračkou.⁴²⁾

Hravá společenská imaginace si Edisonovy loutky přivlastňovala jako upovídáné partnerky nebo jako společníky, jako druhy ve hře, dvojnické hračky nahrazující potřebu projektovat ve hře vlastní já do imaginárních promluv panny. Přehodnocení podstaty vynálezu metodou hry napomáhalo k společenskému přisvojování si fonografu či fotoaparátu jako materiálních objektů, obdobnou úlohu sehrál zábavní prvek v procesu vyrovnávání se s pochybnostmi o kvalitách technologických produktů, zejména fotografie.

Ačkoli mnohé dobové reakce na fotografické obrázky upozorňovaly na to, že fotografie nemístně manipuluje s realitou, stalo se druhem zábavy v osmdesátých a devadesátých letech 19. století také chybné zacházení s fotografií, po jejímž předvedení volal referent výstavy amatérských fotografií.

Tohle není můj nos, tohle nejsem já. – Já tam měl šest nosů, jeden větší než druhý. Kýchnutím se obrázek rozšmidloval a retoucher si myslel, že jsem takový ve skutečnosti.⁴³⁾

Na obavy z nevěrohodnosti zobrazovaných jevů či přímou zkušenost s nemožností ztotožnění sebe sama s vlastním portrétem, na pocit nedůvěry k totožnosti jedince na fotografii byli fotografové nuceni reagovat oznámeními o garanci věrnosti skutečné podoby fotografované osoby na snímku:



Edisonovy mluvící loutky byly v českém prostředí interpretované v rámci logiky hry a zábavy a pojmenovávaly se spíše jako mluvící panenky. Světozor 24, 1890, č. 32/1201, s. 381

40) Tamtéž, s. 22.

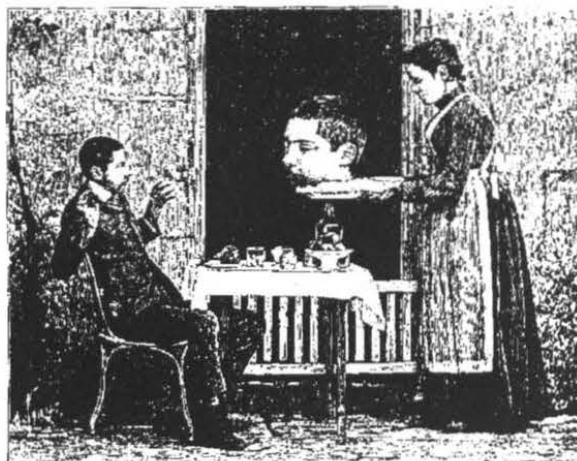
41) Edison. *Humoristické listy* 31, 1889, č. 46 (15. 11.), s. 414.

42) Edisonovy mluvící loutky. *Světozor* 24, 1890, č. 32/1201, s. 381.

43) Eduard Liebig, Chřipka. In: *Švábova knihovna*, č. 15, s. 5.

Jak každý, každý fotograf
 ach chytře mrška lže nám!
 Nám nadšení dá, jemný mrav
 a věčné mládí ženám.
 A děti, jimž rve kantor vlas,
 že mizerně se učí:
 jak moudré vkouzlí na obraz,
 ač „za podobu ručí“⁴⁴⁾

Zkušenost s idealizující i pohoršující fotografií překvapivě znamenala odhalení a nové propracování možností uplatnění tvůrčí invence ve fotografickém procesu. Odhlédnutím od zkreslení, odpoutáním se od dojmu nevěrohodnosti došlo k devalvaci produktů fotografie a současnému zhodnocení, docenění procesu výroby jako pole realizace zručnosti, nápaditosti a vynalézavosti.



Složená fotografie muže, jemuž je servírována jeho vlastní hlava. Praxe složených fotografií rozvíjela manipulaci s realitou, kterou dobové hodnocení např. portrétních fotografií odsuzovalo.

Z říše vědy a práce 3, 1895, s. 39



Doprovodný obrázek ke Quidově povídce První fotografický výkon páně Žežulkův.

Fotograf náhodně vytvořil složenou fotografii dívky nesoucí v náručí opilce.

Světobzor 26, 1892, č. 1, s. 12

Dokladem takového kreativního přístupu k fotografické praxi se stalo zhotovování tzv. složených či složitých fotografií, v jehož případě samotné obrázky sloužily spíše k doprovodné ilustraci postupu samotného, protože jejich výroba „tu zábavě, onde účelu praktickému slouží – i laik nabývá technické dovednosti“⁴⁵⁾. Záměrem autorů složených fotografií bylo dosáhnout křížením dvou podařených autonomních obrázků co největší originality obrázku výsledného. Vtip samotných fotografií obvykle spočíval na nečekané kombinaci nesrovnatelných jevů, často odlišných rozměrů či časoprostorových souvislostí. Předváděli se malí lovci s gigantickými úlovky, muž setkávající se se sebou samým, muž, jemuž je servírována jeho vlastní hlava, povídková tematizace složené fotografie nazvaná *První fotografický výkon páně Žežulkův* ukazovala Žežulkovu milou třímající v náručí odrbaného opilce.⁴⁶⁾ Povídka

44) B. K., Fotografie a život. *Humoristické listy* 22, 1880, č. 36 (4. 7.), s. 282. O dojmu pokřiveného obrazu skutečnosti v souvislosti s fotografií viz též: Věrná podobizna pro tento svět. *Humoristické listy* 28, 1896, č. 21 (22. 5.), s. 157; U fotografa. *Veselé listy* 2, 1892, č. 1 (5. 10.), s. 2.

45) Složitě fotografie. *Světobzor* 26, 1892, č. 36/1309 (22. 7.), s. 429–30.

46) Q u i d o, První fotografický výkon páně Žežulkův. *Světobzor* 26, 1892, č. 1, s. 11–12.

i běžné zprávy o složených fotografiích se však více věnovaly rozboru vzniku efektu než efektu samotnému. Stržením pozornosti na proces výroby samotný byla lživost složené fotografie zapomenuta, klamnost přestala být důležitou vlastností obrázku. Takový přesun těžiště od produktu k technickému zpracování byl ovšem nutně podmíněn již zmiňovanou skutečností, že povědomí o základních technologických postupech mělo koncem 19. století patřit k všeobecným znalostem.⁴⁷⁾ Nová média se ve fázi svého bezprostředního představení publiku musela vyrovnávat se sklonem ke skeptičnosti a pověřivosti, popularizace nástrojů samotných i přiblížení způsobů jejich ovládání byly obranou proti pohádkovým fabulacím, které oblast vědy a techniky mytizovaly.

Popis mechaniky vs. pohádková metaforika

Dobová představivost si libovala v odhalování zákonitostí nástrojů s takřka stejnou důkladností, s jakou si vymýšlela pohádkové příběhy o technice jako oblasti ovládané tajemnými silami, démonickými mocnostmi, v nichž ztotožňovala nové technické pomůcky s kouzelnými prostředky. Nezvyklé kapacity nových vynálezů byly české společnosti druhé poloviny 19. století známé spíše ze smyšlených pohádkových příběhů, z bájí, pro jejich pochopení nemohla uplatnit dosavadní znalost reálného světa. Mezi běžné způsoby referování o technice tak patřila přirovnání ke skřítkům či bohům:

Skřítko, elektrinu, do obydlí možno přilákati, aby se zde pouhým stisknutím knoflíku veškerými místnostmi v domě proháněl, aby pohyb jemné ručinky do vzdálené místnosti ve pronikavé cinkání elektrických zvonků proměnil.⁴⁸⁾

Skřítki byli podle básnických textů konce století neposednými všudybyly, pošetilci, bytostmi pitvornými,⁴⁹⁾ dávala se jim vina či zodpovědnost za změny, k nimž došlo v nepřítomnosti nebo spánku postav, o nichž se vyprávělo.⁵⁰⁾ Z této neviditelnosti působení také vzniklo srovnání skřítků s elektrickou energií či technickým procesem, jemuž interpret nerozumí. Skřítki obklopovali fotografický aparát na reklamním obrázku obchodu Augusta Suchánka a o elektrickém osvětlení František Hromádka do *Světlozoru* napsal: „noc je proměněna v pravém smyslu v den, takže si člověk připadá jako v říši čar a pohádek, kterým v útlém mládí svém se zatajeným dechem naslouchal.“⁵¹⁾ Svět pohádky původně vykládal nevysvětlitelné záhady a odrážel touhy a přání lidí, reálná zkušenost s přístroji naplňujícími tyto sny pak zpětně produkovala pohádkovou obraznost.

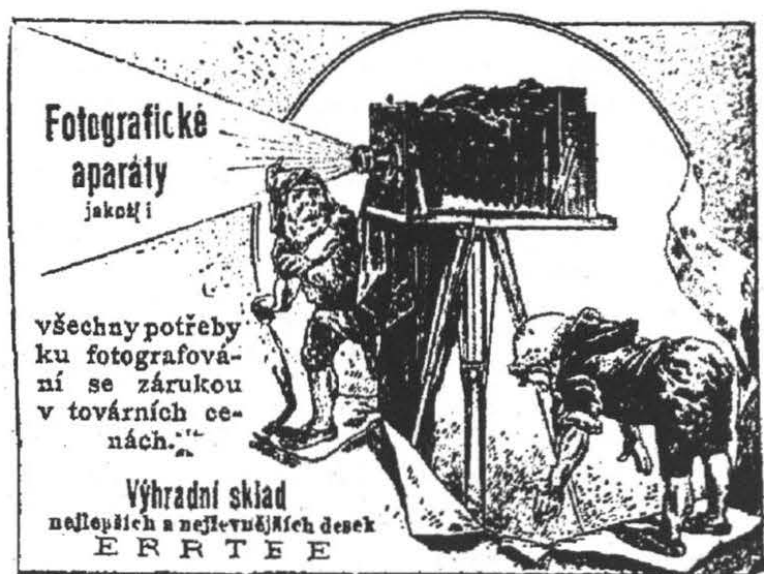
47) Viz např. „Předpokládáme, že každý dnes zná postup fotografování, jak se deska připravuje, do aparátu před předmět se staví a jak konečně chemikáliemi stíny a světla negativu se vyvolávají.“ Složitě fotografie. *Světlozor* 26, 1892, č. 36/1309 (22. 7.), s. 429–30.

48) Ladislav Fiedler, O telegrafii domácí. *Světlozor* 20, 1886, č. 10 (12. 2.), s. 154–155. O přirovnání k božstvům viz nejlépe: Fš, O moderní fotografii. *Český svět* 1, 1904, č. 3 (24. 11.), s. 118–120.

49) Např. Svatopluk Čech, *Dagmar*. Praha: F. Šimáček 1886.

50) Např. Jaroslav Vrchlický, *Na domácí půdě*. Praha: Eduard Valečka 1888.

51) František Hromádka, Elektrotechnická výstava v Paříži. *Světlozor* 15, 1881, č. 48 (25. 11.), s. 571–574.



*Reklamní obrázek obchodu s fotografickými přístroji
Augusta Suchánka v Praze na Ferdinandově třídě, č. p. 10.
„Neviditelné síly“, jejichž působením vznikaly fotografie,
byly vysvětlovány jako pohádkové zázraky, jako koušky skřítků.
Humoristické listy 38, 1896, č. 20, s. 8*

S odstupem, v době, kdy již bylo možné metaforicky vztahovat nové skutečnosti k dostatečně širokému okruhu zažitých technických vynálezů, vykládal jeden z dobových publicistů příčiny pohádkové metaforiky takto:

Člověk z nevědomosti tvoří si bělbohy a zlobohy, rusalkami a vílami, vodníky a skřítky zalidňuje si svět a vtěliv nadpřirozené síly v jednotlivce vlastní specíe, vnikající sem nahoru nebo směrem dolů, činí si proroky a čaroděje. Na těchto výtvo-rech fantasmie své uspokojuje se, v nich nalézá rozuzlení všech záhad světových.⁵²⁾

Anonymní pisatel považuje nové vynálezy za náhradu nadpřirozených mocností, raduje se nad tím, že proměňují blud ve skutečnost, domnívá se, že každý vynález a nové objasnění neznámého přijde vždy v pravý čas, na rubu vědeckého zisku však shledává ztrátu ilusí, které člověk nutně potřebuje. Nedůvěra v nové vynálezy podle něj vyplývá z neinformovanosti, z nedostatečné osvěty, z nepatrného povědomí o vlastnostech přístrojů. Neznalost totiž plodí obavu, že pod zdánlivě stabilní konstrukcí „může být propast“.⁵³⁾ Hrůznost představ o nových vynálezech a médiích vyplývala z nejistoty budoucích následků jejich rozšíření. Nová média či vynálezy představovaly narušení sféry harmonické jistoty, dobovému publiku se jevily cizí, jakoby vytržené z reality, ze zažitého světa. Pro účely plynulejšího začlenění nových vynálezů do prostoru každodenní zkušenosti si tak dobová imaginace vytvářela jakýsi meziprostor, v němž se s novinkou seznamovala, formovala si pomyslnou konstrukci světa mýtu či pohádky, pro kterou používám metaforu zahrady na skleněném vršku.

52) Fotografie dalekozraká. *Květy* 22, 1900, s. 490–495.

53) Tamtéž, s. 492.

K zahradě na skleněném vršku přirovnával Jaroslav Balák v roce 1902 laboratoř českého vynálezce Otakara Červenky.⁵⁴⁾ Červenková laboratoř byla plná nejrůznějších strojů, modelů či aparatur, pro jejichž popis zvolil Balák rostlinnou metaforiku:

Světlé, křehké květy plynových žárovek do set jdoucích připomínají na pohádkové záhony růží a hyacintů se štěpy démantových jabloní [...] podstavec útlý a zprohýbaný tiše se sklání jako uvadající květ liliový.⁵⁵⁾

Motivy, kterými technické vynálezy demytizovali Balákovi předchůdci či současníci, do prostoru zahrady na skleněném vršku snadno zapadnou. Prostor, jenž v dobové představitosti zrcadlil vědu a techniku, odpovídal dobové architektonické koncepci budovy jako botanické zahrady-skleníku, byl prostorem kouzelné idylické zahrady, zábavním parkem, který se rozprostíral na podloží křehkém a nestabilním, ale průhledným, umožňujícím jednotlivá zákoutí zahrady dobře poznat. Ve své idyličnosti byla zahrada na skleněném vršku útěšná, ale svou skelněnou základnou zároveň udržovala ve vědomí představu možného ohrožení, zhroucení.

Jedním ze způsobů obrany proti znepokojujícím efektům nových médií byly různé druhy redefinice nástroje v rámci stávajících kulturních a společenských zvyklostí. Společenské funkce nástroje mohly být někdy přehodnoceny s ohledem na úlohy, které plnily pomůcky, jež mu byly blízké technologicky nebo druhem zprostředkované zkušenosti, jindy mohly být například původní role upozaděny ve prospěch nových vnějškovým přepracováním vynálezu. Přehodnocení mohlo být iniciováno nezvyklým druhem zprostředkované zkušenosti, rušivým působením výsledků reprezentace i nepříjemnými pocity ze setkání s aparátem samotným. Každá odchylka od prototypických rysů, každá anomálie modifikované verze odráží dobové zvyklosti, přesvědčení či kulturní normy a upozorňuje také na dilemata, která setkání s novými médii vyprovokovala. Ať už docházelo k novému ocenění nástroje jakkoli, bylo každé nové čtení identity přístroje, každé jeho přepracování hybridní, neboť inovativní představitivost vždy vycházela ze zevrubné obeznamovanosti s mechanikou starých i nových přístrojů.

Na přetváření totožnosti nových médií se tak na konci 19. století podílela širší skupina společnosti než v současné „éře technických obrazů“⁵⁶⁾, v níž chvála stroje a záliba ve vysvětlování technik ustoupila chvále povrchovosti a pohrdání vzhledem do mechanismu aparátů. Ačkoli se v současnosti objasňování principů nových technologií nejeví jako dostatečně zábavné a dobrodružné, byly to právě tyto vlastnosti, které česká společnost konce 19. století shledávala na vědě zajímavými a které formovaly její kreativní přístup k technice.

Lucie Česálková (1983)

Studentka Ústavu filmu a audiovizuální kultury FF MU v Brně.

(Adresa: Spořilská 598, 530 03 Pardubice; lucie.cesalkova@seznam.cz)

54) Jaroslav B a l á k, Fotografie zdokonalitelkou reprodukce zvuku a přístrojů fonografických. *Fotografický obzor* 10, 1902, č. 7, s. 97–100.

55) Tamtéž, s. 97–98.

56) Vilém F l u s s e r, Do univerza technických obrazů. *Biograph* 1998, č. 3–4, s. 43–46.

SUMMARY

GARDEN ON THE GLASS HILL

Czech Modernity and the Hybrid Relationship with New Media

Lucie Česálková

For the reception and treatment of new media, Czech culture of the 1880s and 1890s adopted the practices of analogical method through which, according to Jay D. Bolter and Richard Grusin, media itself is related to earlier and established media. Czech period discourse and social practice shared in the creation of the identity of new media and inventions in the form of descriptive accounts, the use of metaphor and the resourceful, improvised redrafting of their prototypical variants. Unrealised patents, curious projects and visions of technological conceptions, fictional stories thematising the atypical use of new apparatus, witticisms, or concocted stories feigning updates of objective reports, are always modified by known media and instruments, with the distortion of the original substance of the apparatus itself, the experience it mediates, or of the results of representation. I understand the hybrid relationship with new media, represented by invariants of the instruments or deviations from the designer's intentions for their use, in a positive sense, as the creative treatment of technological potential which, at the same time, points indirectly to the various period reflections on technology and the exchange of experience which new media brings, reflecting the convictions and customs of the time.

Translated by Linda Paukertová