

## Co je to kniha? Odpověď na Kantovu otázku?

Qu'est-ce qu'un livre? Réponse a une question de Kant?

prof. Roger Chartier / Collège de France, Paříž

Co je to kniha? Tato otázka není nová. Kant ji explicitně formuluje v roce 1798 v *Metafyzických principech Doktríny práva*.<sup>1</sup> Prvotní příčinou je Kantova účast v debatě o literárním vlastnictví (vlastnictví literárního díla) a plagiátorství zahájené v Německu po roce 1773. Tato diskuse, která zahrnuje filosofy, básníky a nakladatele, vyplývá ze specifických rysů nakladatelské aktivity v německé Říši. Politická fragmentarita Německa si skutečně vynutila pevné hranice, pokud jde o výsady nakladatelů. Ty platily pouze na určitém území, často velmi omezeném. V důsledku toho se reprodukování knih mimo svrchované území, v jehož rámci byla výsada udělena, stávalo masivním, a jestliže bylo vykonáváno jako právně legitimní knihkupci-nakladateli z jiných zemí, pak bylo autory a jejich prvními vydavateli považováno za duševně nelegitimní, neboť tito autoři a vydavatelé se považovali za nespravedlivě zkrácené na svých právech. Pro Kanta, stejně jako pro Klopstocka, Beckera nebo Fichteho to představuje (potřebu) formulovat zásady umožňující založit právo autorů na vlastnictví jimi vytvořených textů nezávisle na privilegiích udělených knižatům nebo městem, a tím uznat výplatu honoráře nakladatelem nikoli jako známku přízně nebo milosti, ale jako opravdové ohodnocení práce na spisu.

### Dvojí podstata knihy. Předmět a diskurz

Otázka, kterou Kant formuluje v Doktríně práva ve svém díle *Metafyzika mravů*, má ještě jeden důvod – je to paradoxní otázka, protože cílem „filozofické doktríny práva“ je založit apriori univerzální principy, které by byly abstrakcemi zvláštních případů. Jestliže Kant dospěl k tomu, že uvažoval právě o knize jako o zvláštním případě, je to proto, že kniha vyvolává specifické problémy v kategorii smluv. Jako „materiální produkt“, „*opus mechanicum*“, je kniha objektem věcného práva definovaného jako právo k určité věci, které ospravedlňuje sdílené privátní užití všemi, kteří vlastní tutéž věc – tedy těmi, kdo zakoupili různé exempláře jednoho vydání. Ale kniha je také výpovědí, diskurzem, tedy předmětem osobního práva, které ospravedlňuje unikátní a exkluzivní vlastnictví. Kniha tedy může být objektem smlouvy o zplnomocnění, která umožňuje správu určitého statku jménem někoho dalšího, aniž by došlo ke zcizení vlastnictví. Knihkupec jedná pouze jménem autora, jehož vlastnictví není převedeno. Jsou tak založeny zároveň jak nelegitimita/protiprávnost reprodukování na náklady nakladatele-knihkupce, který obdržel od autora mandát, tak osobní právo autora, jedinečné a exkluzivní právo, nezczitelné a nezadatelné, které má převahu nad věcným právem, jenž se váže k objektu, který se stal vlastnictvím kupujícího. Reprodukování diskurzu je legitimní pouze v případě, že je právně založeno na zplnomocnění daném autorem; naopak, vlastnictví jednoho exempláře tohoto diskurzu, které je legitimní z hlediska věcného práva, není dostatečné pro oprávnění k jeho reprodukcii.

<sup>1</sup> Kant, „Qu'est qu'un livre?“, dans Emmanuel Kant, *Qu'est-ce qu'un livre? Textes de Kant et de Fichte*, Jocelyn Benoist (ed.), Paris, Presses Universitaires de France, 1995, pp. 133–135.

Kniha je tudíž jak materiálním statkem, kdy ten, kdo si ji zakoupí, se stává legitimním vlastníkem, tak i diskurzem, jehož autor si zachovává právo vlastnictví „navzdory reprodukování“, jak píše Kant. V tomto druhém smyslu je kniha chápána jako dílo, které překonává veškerou možnou materializaci. Podle Williama Blackstonea, jenž zaznamenal kauzu londýnských knihkupců, ohrožených v roce 1710 požadavky na neomezené a dědičné autorské právo na tituly, které získali na základě nového zákona limitujícího jejich vlastnictví na 14 let, „identita literárního díla zcela spočívá v *cítění* a v *jazyku*; shodné koncepce, vyjádřené stejnými slovy, nezbytně vytvářejí stejné kompozice: ať už je způsob vybraný pro předání takové kompozice uchu nebo oku, recitací, psaním nebo tištěním jakýkoli, ať je jakýmkoli počet exemplářů nebo okamžiků, jedná se stále o totéž autorovo dílo, které se předává; a nikdo nemůže mít právo ho předávat nebo transformovat bez autorova svolení, ať už je vyjádřeno mlčky nebo explicitně“.<sup>2</sup>

## Forma a ideje

Během debat, které se odehrávaly v Německu na konci 18. století kvůli paděláním knih, Fichte nově zformuloval myšlenku o dvojí podstatě knihy.<sup>3</sup> Ke klasické dichotomii dvou podstat knihy, materiální a spirituální, oddělujících text od objektu knihy, přidává další dichotomii, jež odlišuje v každém díle myšlenky, které dílo vyjadřuje, a *formu*, která je jim dána zapsáním. Ideje jsou univerzální svojí podstatou, svým určením a svojí užitečností: nemohou tudíž ospravedlnit jakékoli osobní přivlastnění. Takové přivlastnění je legitimní pouze proto, že „každý má svůj vlastní tok myšlenek, svůj vlastní způsob, jakým vytváří koncepty a jakým jedny a druhé spojuje“. „Stejně tak jako čistými idejemi bez vnímatelného zobrazení se nedá myslet, natož tyto myšlenky předávat druhým, je zapotřebí, aby každý spisovatel dal svým myšlenkám určitou formu, a přitom jim nemůže dát jinou formu než svoji vlastní, protože pro tyto myšlenky neměl jiné formy“; z toho vyplývá, že „nikdo si nemůže přivlastnit autorovy myšlenky, aniž by změnil jejich formu. Myšlenka tudíž navždy zůstává jeho exkluzivním vlastnictvím“. Jednoduchost psaní je jediným, avšak mocným potvrzením přivlastnění si výpovědí, tak jak je předávají tištěné objekty. Takové vlastnictví má zcela zvláštní charakter, protože – jakožto nezciitelné – zůstává nepoužitelným, a ten, kdo ho získává, například knihkupec, může být jen poživitelem (člověkem majícím poživací právo) nebo reprezentantem, zavázaným celou řadou omezení – limitem nákladu každého vydání nebo placením poplatků za práva k vydání každé reedice. Konceptuální odlišnosti zkonstruované Fichtem mají tedy umožnit ochranu nakladatele proti padělkům, aniž by bylo jakkoli narušeno suverénní a trvalé právo autorů k vlastnění jejich děl. A tak, paradoxně, aby texty mohly podléhat režimu vlastnictví, o což vlastně jde, je zapotřebí, aby byly konceptuálně (pojmově) odděleny od veškeré charakteristické materiality.

<sup>2</sup> William Blackstone, *Commentaries on the Laws of England*, Oxford, 1765–1769, cité par Mark Rose, *Authors and Owners. The Invention of Copyright*, Cambridge, Mass., et Londres, Harvard University Press, 1993, p. 89–90.

<sup>3</sup> Johann Gottlieb Fichte, *Beweis der Unrechtmässigkeit der Büchernadruks. Ein Rasonnement und eine Parabel*, 1791 [traduction française Fichte, “Preuve de l’illégitimité de la reproduction des livres, un raisonnement et une parabole”, dans Emmanuel Kant, *Qu’est-ce qu’un livre? Textes de Kant et de Fichte*, op. cit., pp. 139–170, citations, pp. 145–146. Ce texte est commenté par Martha Woodmansee, *The Author, Art, and the Market. Rereading the History of Aesthetics*, New York, Columbia University Press, 1994, pp. 51–53.

## Tělo a duše

Před tím, než byla dvojitá podstata knihy zformulována ve filosofii a právu 18. století, byla vyjádřena metaforicky. Alonso Víctor de Paredes, tiskař působící v Madridu a v Seville a autor první příručky o tiskařském umění v lidovém jazyce, nazvané *Instrucción del Arte de la Imprenta y Reglas generales para los componedores* a zpracované k roku 1680, formuluje důrazně a delikátně dvojitou podstatu knihy jako předmětu a jako díla.<sup>4</sup> Obrací klasickou metaforu, která popisuje těla a tváře jako knihy a má knihu za lidský výtvar proto, že, stejně jako člověk, má kniha tělo a duši: „Připodobňuji knihu k lidskému výtvaru, který má racionální duši, s níž ji Náš Pán vytvořil s veškerou spanilostí, již jeho božská vznešenost chtěla jí dát; a se stejnou všemohoucností vytvořil její tvar plný elegance, krásy a harmonie“.

Jestliže tedy kniha má být přirovnávána k člověku, je to proto, že Bůh vytvořil lidskou bytost stejným způsobem, jako je to s dílem, které vychází zpod tiskařského lisu. Advokát Melchor de Cabrera ve svém pojednání z roku 1675, jímž se potvrzovala fiskální privilegia madridských tiskařů, důkladně propracoval podobu tohoto přirovnání, když vytvořil soupis šesti knih sepsaných Bohem.<sup>5</sup> První pětice knih představuje hvězdné *Nebe*, srovnávané s nesmírným pergamenem, na němž hvězdy jsou písmeny abecedy; *Svět*, který je sumou a mapou veškerého Stvoření; *Život* přirovnaný k seznamu obsahujícímu jména všech vyvolených; sám *Kristus*, který je současně „exemplum“ i „exemplar“, příklad dávaný za vzor všem lidem a příklad hodný následování, který má lidstvo napodobovat; a konečně *Svatá panna* (la Vierge), první ze všech knih, jejíž stvoření bylo přítomno v Duchu svatém ještě před stvořením Světa a Věků. Mezi božskými knihami, jež Cabrera připisuje tomu či onomu objektu písemné kultury své doby, je člověk výjimkou, protože je výsledkem práce Boha-tiskaře: „Bůh vložil do lisu svůj obraz a otisk, aby vznikla kopie ve shodě s formou, kterou měla mít ... a současně se chtěl těšit z tak velkého počtu tak různých kopií svého tajemného vzoru“.

Paredes přebírá obraz knihy jako lidského výtvaru. Duši knihy však pro něj není jen sám text, tak jak byl zkomponován, nadiktován, zamýšlen svým tvůrcem. Je jí text předložený v určitém adekvátním uspořádání, „*una acertada disposición*“: „dokonalost knihy spočívá v jejím dobrém učení, řádně prezentovaném díky tiskaři a korektorovi, to je to, co považují za duši knihy; a dobré vytištění, čisté a pečlivě provedené, díky kterému mohou knihu srovnat s ladným a elegantním tělem“. Jestliže tělo knihy je výsledkem práce tiskařů, její „duše“ není vytvarována jen autorem, ale dostává svoji formu díky všem, mistru tiskaři, sazeči a korektorovi, kteří pečují o interpunkci, pravopis a rozvržení stránky. Paredes tak předem odmítá jakoukoli separaci hlavní substance díla, považované jednou provždy za identickou se samotným dílem, ať by byla jeho forma jakákoli, a příležitostných variací textu vznikajících v důsledku operací v dílně. Použijeme-li terminologii materiální bibliografie (bibiologie, physical bibliography – pozn. překl.), odmítá jakoukoli dichotomii mezi „substantivním“ a „nahodilým“ („*substantives*“ a „*accidentals*“), mezi textem v jeho nemateriálním trvání a změnami způsobenými vlivem preferencí,

<sup>4</sup> Alonso Víctor de Paredes, *Institución y Origen del Arte de la Imprenta y Reglas generales para los componedores*, Jaime Moll (ed.), Madrid, El Crotalón, 1984 (reed. Madrid, Calambur, Biblioteca Litterae, 2002, avec une “Nueva noticia editorial” de Víctor Infantes).

<sup>5</sup> Melchor de Cabrera Nuñez de Guzman, *Discurso legal, histórico y político en prueba del origen, progressos, utilidad, nobleza y excelencias del Arte de la Imprenta; y de que se le deben (y a sus Artífices) todas las Honras, Exempciones, Inmunidades, Franquezas y Privilegios de Arte Liberal, por ser, como es, Arte de las Artes*, Madrid, 1675.

zvyklostí nebo pochybení těch, kteří text komponovali a opravovali. Pro Paredese jsou materialita textu a textualita knihy neoddělitelné.

## Ruka autora

Dvojí podstata knihy, ať už vyjadřovaná křesťanskými metaforami Zlatého věku nebo formulovaná ve filosofických či právních kategoriích Osvícenství, nás odkazuje ke Kantovu textu. Kant považoval tisk za novou formu písemnictví a vydávání knih za sumu všech kopií „originálu“ a v tomto smyslu vložil svoji reflexi do nového paradigmatu písemnictví a do nového řádu diskurzu, který je od poloviny 18. století spojován s kategoriemi individualnosti, originality a vlastnictví. Autorský rukopis se tak stává ručitelem pojednání, které autor adresuje veřejnosti prostřednictvím mandataře, zmocněnce, jímž je vydavatel-knihkupec, přičemž v 16. a 17. století ve Španělsku slovo „*original*“ označovalo kopii ve vlastním významu toho slova, kopii vytvořenou profesionálním písařem a předanou cenzorovi ke schválení, poté k mistru tiskaři k vlastnímu tisku. Od chvíle, kdy dílo začalo být chápáno jako nemateriální, vždy identické samo se sebou bez ohledu na způsob vytištění, jež je pouze „reprezentací“ originálního rukopisu, napsaného vlastní rukou autora, jak tvrdí Kant, dochází k potvrzení osobního práva autora k vlastnímu pojednání, právo, které nebylo nikdy vyvráceno věcným právem kupců knih, díky nimž kniha cirkuluje. Jako viditelný znak nehmotného díla musí být autorův rukopis uchován, respektován a uctíván.

Tato nová konceptuální konfigurace vysvětluje, proč v Evropě teprve od druhé poloviny 18. století existují autorské rukopisy ve větším počtu exemplářů. Dnes jsou uchovávány buď v národních knihovnách, národních archivech nebo v literárních archivech, jako jsou např. *Deutsches Literaturarchiv* v Marbachu, „*Author's Papers*“ ve Zvláštních sbírkách (*Special Collections*) univerzitní knihovny v Readingu, v *Apice* v Miláně nebo ve Francii v archivu s názvem *Institut Mémoire de l'Édition Contemporaine*. Například ve Francii nejsou autorské rukopisy ojedinělým zjevem po roce 1750 (existují v případě *Nové Heloisy*, *Nebezpečných známostí*, *Pavla a Virginie* nebo díla *Dialogy aneb Rousseau soudcem Jeana Jacquese* – v tomto případě Rousseau udělal čtyři autorské kopie), avšak není tomu tak v případě děl napsaných v předcházejících obdobích. Jedině výjimečností situace můžeme vysvětlit, že se dochovaly fragmenty rukopisu Pascalových *Myšlenek*, které autor uspořádal do souborů, ty však byly v 18. století vlepeny do sešitu a při té příležitosti zpřeházeny. To způsobuje, že je jen stěží můžeme považovat za originální rukopis díla. Obdobně opravy a dodatky Michela de Montaigne v *Esejích*, které přetrvaly jen díky tomu, že je Montaigne přenesl do exempláře vydání z roku 1588 – jde o slavný „bordeauxský exemplář“.<sup>6</sup>

V dobách ojedinělého výskytu autorských rukopisů před polovinou 18. století jsou skutečnou výjimkou rukopisy divadelních her, a to jak ve Španělsku, tak v Anglii. Můžeme však autorské rukopisy dramatiků doby tzv. první modernity považovat za srovnatelné s rukopisy, které zanechali spisovatelé 19. a 20. století? Bezesporně nikoli, uvědomíme-li si, že byly často používány jako režijní či nápovědní knihy („prompt books“) určené k organizaci představení i jako dokumenty registrující povolení k provedení hry nebo jako exempláře přinášené darem příznivcům, protektorům, což tyto rukopisy – možná i paradoxně – zařazuje do kategorie kopií vytvořených profesionálními písaři. Autoři 16. a 17. století musí být v této souvislosti považováni za svoje vlastní kopisty a jejich

<sup>6</sup> *Brouillons d'écrivains*, sous la direction de Marie-Odile Germain and Danièle Thibault, Paris Bibliothèque Nationale de France, 2001.

rukopisy pak nikoli za záznamy tvůrčího procesu psaní, tj. za výsadní objekt genetické kritiky, ale za kopie děl.

Rozhodující úloha kopistů v procesu publikování je právě jedním z důvodů, proč se nedochovaly autorské rukopisy před polovinou 18. století.<sup>7</sup> Jak ukazuje příklad španělského Zlatého věku, autorské rukopisy (autografy) nikdy nebyly používány tiskaři, kteří pohyblivými literami sázeli stránky budoucí knihy. Kopie, kterou tiskaři používali, byla čistopisem přepsaným profesionálním písařem; čistopis se zasílal Královské radě za účelem získání aprobační cenzorů a posléze i svolení k tisku a vládcova patentu. Rukopis byl pak vrácen autorovi nebo knihkupci-nakladateli a předán mistru tiskaři a jeho dělníkům. Originální autorův rukopis, poté co byl přepsán profesionálním kopistou a připraven korektorem k sazbě a tisku v tiskařské dílně, ztratil veškerou důležitost a byl ničen, stejně jako se to obvykle dělo s kopiemi používanými v tiskárně po vytištění textu. Originální rukopis nebyl tedy už důležitý a nebyl uchován nikým, dokonce ani autorem.<sup>8</sup>

Od poloviny 18. století tomu však bylo jinak. Fetišizace autorské ruky, autentického podpisu, rukopisu-autografu se stává nejsilnějším důsledkem dematerializace děl, jejichž identita je ukotvena v tvůrčí inspiraci spisovatele, jeho způsobu spojovat myšlenky nebo vyjadřovat city svého srdce. Autorova ruka je od té doby garantem autenticity díla, které je rozptýleno, rozprostřeno mezi mnoha exempláři knihy šířenými mezi čtenáři. Je jediným materiálním svědkem nemateriálního ducha spisovatele. A jestliže autograf neexistuje, je zapotřebí ho vytvořit. Odtud množství falzifikátů, z nichž nejbizarnějším příkladem jsou shakespeareovské rukopisy.<sup>9</sup> Odtud také vytvoření trhu s literárními rukopisy na konci 18. století, ať už se jednalo o rukopisy psané rukou autora nebo kopisty, a také rozvoj sbírek autorských podpisů (autografů).

## Dílo a život

Silná vazba mezi autorským rukopisem a autenticitou díla byla zvnitřněna některými spisovateli, kteří se ještě před Flaubertem nebo Hugem stali sami sobě archíváři. Je to Rousseauův případ, jenž uchoval náčrtky *Nové Héloisy*, čtyři jeho vlastní rukou psané kopie a anotované exempláře tří vydání, čímž vytvořil genetický soubor několika tisíc stránek.<sup>10</sup> To je i Goethův případ, který se staral o uchování vlastních rukopisů, dopisů a souborů a který pojmenoval jeden ze svých esejů „archivem básníka

<sup>7</sup> Luciano Canfora, *Il copista como autore*, Palermo, Sellerio, 2002, tr. Fr. *Le copiste comme auteur*, Toulouse, Anacharsis, 2012.

<sup>8</sup> Pablo Andrés Escapa and al., « El original de imprenta » and Sonia Garza Merino, « La cuenta del original », in *Imprenta y crítica textual en el Siglo de Oro*, Estudios publicados bajo la dirección de Francisco Rico, Valladolid, Centro para la Edición de los Clásicos Españoles, 2000, pp. 29–64 and pp. 65–95, et Francisco Rico, *El texto del « Quijote »*. *Preliminares a una ecdótica del Siglo de Oro*, Barcelona, Ediciones Destino, 2006, pp. 55–93.

<sup>9</sup> Patricia Pierce, *The Great Shakespeare Fraud: The Strange, True Story of William-Henry Ireland*, Stroud, Sutton, 2004, and *The Confessions of William Henry Ireland: containing the particulars of his fabrication of the Shakspeare manuscripts; together with anecdotes and opinions (hitherto unpublished) of many distinguished persons in the literary, political, and theatrical world*, London: Printed by Ellerton and Byworth for T. Goddard, 1805.

<sup>10</sup> Nathalie Ferrand, « J.-J. Rousseau, du copiste à l'écrivain. Les manuscrits de la *Nouvelle Héloïse* conservés à la Bibliothèque de l'Assemblée Nationale », in *Écrire aux XVIIe et XVIIIe siècles. Genèse de textes littéraires et philosophiques*, sous la direction de Jean-Louis Lebrave and Almuth Grésillon, Paris, CNRS Editions, 2000, pp. 191–212.

a spisovatele“.<sup>11</sup> Starost o uchování kompletního díla může být v obou případech vedena zájmem archivovat, ale ještě spíše intenzivním osobním vztahem k psanému, jenž nedopustí oddělení napsaného díla, byť publikovaného, od autorovy ruky.

Existence literárních archivů uspořádaných samotnými autory má hluboké důsledky pro vymezení samotného „díla“. Víme, a to se týká současnosti, jak Borges manipuloval s kanonickým obsahem svého souborného díla, když vyřadil tři knihy napsané mezi léty 1925–1928 (*Inquisiciones*, *El tamaño de mi esperanza* a *El idioma de los Argentinos*) a vybral se svým nakladatelem a překladatelem do francouzštiny Jeanem-Pierrem Bernèsem texty, které měly vytvořit sebrané spisy, a zařadil tam obsahy knih a filmů, kronik a články, které do té doby byly mimo *Obras Completas*.<sup>12</sup> Známe také diskuse stran hranic Nietzscheova díla, jež se pohybují mezi „proliferací“, jak žertem říká Foucault, zahrnující do díla případně i poznámky o schůzkách nebo adresy či účet z prádelny, které byly nalezeny v sešitu aforismů, a naopak „zředěním“ („raréfaction“) předloženým Mazzinem Montinarim, který z Nietzscheových spisů vyloučil nejslavnější knihu, *Vůli k moci*, zkomponovanou nikoli Nietzsche, ale jeho sestrou Elisabeth podle poznámek zanechaných bratrem, jenž neměl v úmyslu zpracovat je do podoby knihy.<sup>13</sup>

Nový způsob provázání literární tvorby a života autora byl ještě více než redefinice kontur díla umožněn díky existenci literárních archivů a konceptuální konfigurace, která je dělá možnými nebo potřebnými. Od poloviny 18. století již literární kompozice nejsou chápány jako základ pro nové využití již napsaných příběhů, pro citace topoi, ustálených rčení, sdílených, protože jsou vznešená, nebo kvůli součinnosti vyžadované protektory nebo divadelními podnikateli. Napříště jsou považovány za originální výtvořky vyjadřující nejvnitřnější myšlenky a pocity individua, které jsou spojeny s jeho nejosobnější zkušeností. Prvním důsledkem této změny bylo přání publikovat díla téhož autora s respektem k chronologii jejich vytvoření, aby bylo postiženo rozvinutí jejich génia; druhým důsledkem bylo sepisování literárních biografii.

Poprvé takto – s uplatněním obou výše uvedených přístupů<sup>14</sup> – postupoval Edmond Malone, když na konci 18. století vytvářel svoji práci o Shakespearovi. *Life of Shakespeare* založil na zkoumání autentických dokumentů a jako první předložil chronologii Shakespearových děl, přičemž tak apeloval na opuštění staré praxe rozdělování děl na komedie, příběhy a tragédie, která byla dlouho udržovaným dědictvím po tzv. Prvním foliu (*First Folio* z roku 1623; plný název *Mr. William Shakespeares Comedies, Histories, & Tragedies*, v češtině *Pana Williama Shakespeara komedie, historie, tragédie*, pozn. překl.). V situaci absence jakéhokoli autografu, který by byl zanechán samotným Shakespearem (s výjimkou šesti podpisů, z nichž tři se nacházejí v jeho závěti diktované notáři) a nevelkého počtu dokumentů, které se o Shakespearovi zmiňují, to však nebyl lehký úkol. Vyžadoval využití jediné použitelné metody pro sepsání biografie autorů bez archivu: zařadit díla do života autora předpokládá nalézt život v samotných jeho dílech.

<sup>11</sup> Karl-Heinz Hahn, *Goethe-und-Schiller-Archiv. Bestandsverzeichnis*, Weimar, 1961, p. 11, cite par Klaus Hurlbusch, « Rarement vit-on tant de renouveau. Klopstock et ses contemporains: Tenants d'une 'esthétique du génie' et précurseurs de la littérature moderne », in *Écrire aux XVIIIe et XVIIIe siècles*, op. cit., pp. 169–189.

<sup>12</sup> Annick Louis, *José Luis Borges: œuvre et manœuvres*, Paris, L'Harmattan, 1997.

<sup>13</sup> Mazzino Montinari, *La Volonté de puissance n'existe pas?*, Texte établi et postfacé par Paolo d'Iorio, Paris, L'Éclat, 1998.

<sup>14</sup> Margreta De Grazia, *Shakespeare Verbatim. The Reproduction of Authenticity and the 1790 Apparatus*, Oxford, Clarendon Press 1991.

Obtíže vyvolané tímto začarovaným kruhem jsou blahou připomínkou chybných důsledků retrospektivního užívání paradigmatu psaní, které se vytvořilo až v 18. století a které prosadilo anachronické kategorie pro texty komponované v režimu zcela odlišné textové cirkulace. Právě v rámci tohoto paradigmatu Kant odpovídá na otázku „Co je to kniha?“, přičemž implicitně předpokládá, že jsou to právě autoři, kdo vytváří knihy a že tyto knihy jsou pouze zhmotněním, materializací ideálního díla, které ve své završené formě existuje pouze v mysli svého tvůrce a jehož autorský rukopis je tou nejméně nedokonalou z jeho interpretací.

## Svázat a šířit

Podle Kanta jsou to tedy autoři, kdo vytváří knihy. Avšak nemohli bychom obrátit tuto větu a přemýšlet o tom, že v řadě případů jsou to naopak knihy, kdo vytváří autory, a to tím, že v jednom fyzickém předmětu soustřeďují rozrůzněné texty, které se po svázání stávají „dílem“? Shakespearův případ je příkladem takového procesu. Během jeho života žádná z jeho básní, žádná z jím napsaných her necirkulovala ve formě knihy. Byly publikovány obyčejně ve formátu in-quarto a jedny jako druhé byly – podle pravidel a definic londýnských knihkupců a tiskařů – „pamflety“, tj. nesvázanými brožurami.

Právě knihkupci a nakladatelé vytvořili shakespeareovský korpus, soubor děl zviditelněný právě díky materialitě knihy. Po nedokončeném projektu Thomase Paviera, zahájeném v roce 1619, tj. tři roky po Shakespearově smrti, a zamýšleném jako soubor her pro jeden svazek<sup>15</sup>, je knihou, která stvořila Shakespeara nebo alespoň jeho dílo, První folio z roku 1623 vydané dvěma bývalými členy divadelní společnosti, Hemingem a Condellem a vydané skupinou čtyř londýnských knihkupců.<sup>16</sup> Tento podnik předpokládal dvě operace, které jsou dokonce Foucaultem označeny jako konstituující funkce-autor<sup>17</sup>. Především jde o vymezení samotného korpusu, přičemž vyloučením dvou typů děl: básní, což je největší paradox, neboť básně měly ze Shakespearova díla u knihkupců největší úspěch (devět vydání *Venuše a Adonise* a čtyři vydání *Zneuctění Lukrécie*) a jejich atribuce byla zřejmá, a děl, o nichž Heminge a Condell věděli, že byly napsány ve spoluautorství.

Druhou operací nezbytnou pro to, aby kniha stvořila autora, bylo potvrzení autenticity Shakespeara jako autora her soustředěných v jednom svazku. Tato operace předpokládala konstrukci určité fikce: fikce vytištění textů na základě nesporných výtisků zanechaných autorem (autorská, originální kopie, „*true original copies*“). Adjektivum „*original*“ poukazuje k ruce autora, ta však na rozdíl od požadavků 18. století neměla být uvedena, protože, jak ujišťují Heminge a Condell, „jeho duch a jeho ruka šly spolu. A to, co zamýšlel, vyjadřoval s takovou lehkostí, že se v jeho rukopisech setkáváme jen vzácně se škrty“<sup>18</sup>. Například tedy už nebylo důležité, zda originální kopie je autorským rukopisem nebo kopií načisto

<sup>15</sup> Lukas Erne, *Shakespeare as Literary Dramatist*, Cambridge, Cambridge University Press, 2003, Appendix B, “Heminge and Condell’s ‘Stolne, and surreptitious copies’ and the Pavier quartos”, pp. 255–258.

<sup>16</sup> Sur la publication du Folio de 1623, cf. Charlton Hinman, *The Printing and Proofreading of the First Folio of Shakespeare*, Oxford, Clarendon Press, 1963; Peter Blayney, *The First Folio of Shakespeare*, Washington, The Folger Library, 1991; et Anthony James West, *The Shakespeare First Folio: The History of the Book*, Oxford, Oxford University Press, 2001.

<sup>17</sup> Michel Foucault, « Qu’est-ce qu’un auteur ? », [1969], in Foucault, *Dits et écrits, 1954–1988*, sous la direction de Daniel Defert et François Ewald, Paris, Gallimard, 1994, pp. 789–821.

<sup>18</sup> John Heminge, Henrie Condell, “To the great Variety of Readers”, in Mr. William Shakespeares *Comedies, Histories, and Tragedies*, London, 1623, A3.

přepsanou písařem. Při čtení textů sebraných ve Foliu, které jsou zveřejněním autora „psaní“ („*writings*“), bude čtenář fakticky číst jeho „rukopis“ („*handwriting*“), to, co napsal vlastní rukou. Ve své hmotné podobě pak kniha dělá autora, či lépe, je samotným autorem.

Jestliže knihy dělají díla a autory, mohou také přispívat k jejich rozpadu. To se stalo s básněmi a hrami Shakespeara, které se nacházely ve formě citací v tištěných souborech topoi od roku 1600<sup>19</sup>. *Bel-vedére; or, The Garden of the Muses*, který je prvním souborem topoi sestaveným z citací dobových autorů, zahrnuje 179 citátů ze Shakespeara, 91 výňatků ze *Zneuctění Lukrécie* a 88 výňatků z pěti jeho her. Citáty jsou anonymní (ale jména 25 zařazených autorů jsou ukázána na začátku díla), omezené na jeden nebo dva řádky rozdělené do tematických rubrik. V témže roce 1600 vyšel *Englands Parnassus*, další svazek topoi, jenž také uděluje Shakespeareovi pěkné místo s třiceti citacemi z pěti her, dvaceti šesti výňatky z *Venuše a Adonise* a 39 ze *Zneuctění Lukrécie*. Citované pasáže jsou zde delší, obsahují více veršů a jsou zde uvedeni jejich autoři. Stávají se tak citáty ze Shakespeara, zcela odtrženými od dramatické zápletky a jednajícími osobami, protože jejich smysl spočívá v univerzální pravdě, kterou hlásají. Tento sborník topoi, sestavený na základě fragmentace jiných, již publikovaných knih, je také knihou univerzální moudrosti a poznání.

V případě románů, počínaje *Donem Quijottem*, nabývá „rozesetí“ textu mimo knihu jiných forem, především pak zkrácených vydání příběhu. Často až drastické zkrácení jednotlivých epizod a proměna dialogů ilustrují vůli redukovat nebo fragmentarizovat díla za účelem připravit je pro šíření ve formě výňatků nebo zkrácených verzí. Taková zkracování nejsou jen dílem nakladatelů, kteří měli obavu z netrpělivosti čtenářského publika; v jiné formě byla uváděna samotnými autory. Tak např. Richardson na jedné straně odsuzuje zkrácené verze svých románů, a zároveň sám navrhuje vydávat antologie mravních naučení ve formě sbírek topoi/floskulí, protože úryvky jsou nabízeny jako „*digested under proper heads*“, „strávené mezi vhodnými kapitolami“. Poučení románů jsou tak odloučena od narativní osnovy a formulována jako univerzální pravdy seřazené v abecedním pořádku pojmu, které je označují.

## Kodex, svitek, obrazovka

Toto napětí mezi rozptýlením a soustředěním nás vede k naší počáteční otázce „Co je to kniha?“ a nutí nás znovu najít místo tištěné knihy v delším časovém úseku. Navzdory názvu vskutku slavné knihy Luciena Febvra a Henri-Jeana Martina<sup>20</sup> kniha, tak jak ji chápeme, je s listy a stránkami, se neobjevuje současně s tiskem. Je tedy zapotřebí vyvarovat se toho, abychom přisuzovali tisku a pohyblivým literám inovace související s textem (rejstříky, obsahy, konkordance, foliace, paginace) nebo se způsoby užití, jež doprovázely před více než deseti stoletími vynález, který tyto inovace umožnil: „*Kodex*“. Nová forma knihy, která nahradila svitek, znamenala první revoluci, jež dovolila do té doby vskutku nemožné nakládání s písemností: např. listovat v knize nebo vytvářet rejstřík<sup>21</sup>. Mezi

<sup>19</sup> Roger Chartier et Peter Stallybrass, „Reading and Authorship: The Circulation of Shakespeare 1590–1619“, in *A Concise Companion to Shakespeare and the Text*, Edited by Andrew Murphy, Oxford, Blackwell Publishing, 2007, pp. 35–56.

<sup>20</sup> Lucien Febvre et Henri-Jean Martin, *L'apparition du livre*, Paris, Albin Michel, L'Evolution de l'Humanité, [1958], Paris, Albin Michel, 1999.

<sup>21</sup> Guglielmo Cavallo, „Testo, libro, lettura“, in *Lo spazio letterario di Roma antica*, a cura di Guglielmo Cavallo, Paolo Fedele, Andrea Giardina, t. II, *La circolazione del testo*, Rome, Salerno Editrice, 1989, pp. 307–34, et „Libro e cultura scritta“, in *Storia di Roma*, a cura di Aldo Schiavone, t. IV, *Caratteri e morfologie*, Bologne, Einaudi, 1989, pp. 693–734. Cf. aussi *Les débuts du codex*, Publié par Aain Blanchard, Turnhout, Brepols, 1989.

druhým a čtvrtým stoletím se začíná prosazovat nová forma knihy, již pak zdědil knihtisk, a začíná se vytvářet základ dlouhodobého historického sedimentu, vrstvy, která ve svém celku určovala řád diskurzu a řád knihy až do momentu digitální revoluce.

Jestliže objevení se *codexu* je prvním odkazem, druhý zlom je kladen do 14.–15. století, do období ještě před Gutenbergovým objevem, a spočívá ve vzniku jevu zvaného „*libro unitario*“, jak jej označil Armando Petrucci. „*Libro unitario*“ soustřeďuje v jednom svazku díla jednoho autora, nebo dokonce jedno dílo<sup>22</sup>. Jestliže takový projev hmotné skutečnosti byl pravidlem pro právní korpusy, pro kanonická díla křesťanské tradice nebo pro klasiky antického období, zdaleka tomu tak nebylo u děl psaných v lidové latině a obvykle soustředovaných v miscellaneích obsahujících texty velmi rozličné povahy. „Unitární“ kniha se rodí v souvislosti s „moderními“ autory jako byli Petrarka nebo Boccaccio, Christine de Pisane nebo René z Anjou; je to kniha, v níž jsou spojeny materiální objekt, dílo (ve smyslu samostatného díla nebo souboru děl) a autor.

Třetí etapou dlouhé historie, která spojuje objekt, dílo a knihu, je evidentně vynález tiskařského lisu a mobilních liter v polovině 15. století. Od tohoto momentu, aniž by způsobil zmizení rukopisných publikací, se knihtisk stal nejužívanější technikou pro reprodukování písemnosti a výrobu knih.

My jsme dědici těchto tří příběhů. Za prvé kvůli definici knihy, která je pro nás objektem odlišným od jiných objektů písemné kultury a intelektuálním nebo estetickým dílem, jež má svoji identitu a soudržnost určenou autorem. Za druhé – šířeji – kvůli percepci písemné kultury založené na hmotných znacích okamžitě rozpoznatelných mezi objekty, které jsou nositeli jiných textových žánrů a které předpokládají odlišné použití.

## Numerická textualita

Výše uvedený výklad je tím typem diskurzu, který zpochybňuje elektronickou textualitu.<sup>23</sup> Současná doba je dobou vytváření elektronických sbírek, jež umožňují vzdálený přístup k fondům uloženým v knihovnách. Bláznem by byl ten, kdo by tuto významnou možnost nabízenou lidstvu považoval za neužitečnou. Kterákoli kniha pro kteréhokoliv čtenáře – to je nádherný sen slibující univerzální přístup k poznání a kráse. Avšak nesmí způsobit ztrátu rozumu. Převod písemného dědictví z jedné hmotné podoby do druhé zajisté není bez precedentů. V 15. století nová technika reprodukce textů široce posloužila žánrům, které dominovaly rukopisné kultuře: školským učebnicím, liturgickým knihám, encyklopedickým kompilacím, kalendářům a věštbám (*prophéties*). V prvních stoletích křesťanské éry se objevila kniha v té formě, v jaké existuje dodnes, *codex* s listy, stránkami a indexy, který přijal Písmo svaté a díla řeckých a latinských autorů.

Dějiny nic neučí, navzdory onomu topos, které jí uděluje lekce, ale v obou případech historie ukazuje jeden fakt, který je důležitý pro pochopení současnosti, a sice že „týž“ text není týž od okamžiku, kdy se změní materialita jeho zápisu, a obdobně tedy není týmž ani způsob čtení tohoto textu a smysl, který textu přisuzují noví čtenáři. Četba

<sup>22</sup> Armando Petrucci, „Del libro unitario al libro miscellaneo“, in *Società e imperio tardoantico*, Vol. 4, *Tradizioni dei classici, trasformazione della cultura*, a cura di Andrea Giardina, Bari, Laterza, 1986, pp. 173–187. Traduction anglaise: Armando Petrucci, „From the Unitary Book to Miscellany“, in Armando Petrucci, *Writers and Readers in Medieval Italy. Studies in the History of Written Culture*, Edited by Charles M. Radding, New Haven et Londres, Yale University Press, 1995, pp. 1–18.

<sup>23</sup> Roger Chartier, „Language, Books, and Reading from the Printed Word to the Digital Text“, *Critical Inquiry*, „Arts of Transmission“, Edited by James Chandler, Arnold I. Davidson et Adrian Johns, Volume 31, Number 1, Autumn 2004, pp. 133–152.

svitku v Antice předpokládala kontinuální čtení, zmobilizování celého těla, neboť čtenář musel předmět, který četl, držet oběma rukama a nemohl během četby psát<sup>24</sup>. *Kodex*, rukopisný a posléze tištěný, umožnil činit dosud neznámá gesta. Čtenář mohl napříště listovat v knize sestavené ze složek, listů a stran a mohl si při čtení dělat písemné poznámky. Kniha může mít označené stránky (paginace) a může být doplněna rejstříky, což dovoluje přesně citovat a snadno dohledávat tu či onu pasáž textu<sup>25</sup>. Takto podporované čtení je diskontinuitní, avšak stále umožňuje celkovou percepci knihy, určenou samotnou hmotnou podstatou objektu knihy.

Někteří z knihovníků by mohli být nebo stále ještě jsou v pokušení odstraňovat z dosahu čtenářů nebo dokonce ničit tiskoviny, jejichž uchování se zdá být zajištěným díky transferu na jiný nosič: nejprve na mikrofilm a mikrofiš, dnes do formy digitálního souboru<sup>26</sup>. Je třeba vystupovat proti této špatné politice a připomínat, že ochrana, katalogizace a zpřístupňování textů ve formách, v jakých se objevovaly postupně nebo i současně a jaké četli jejich čtenáři v minulosti, a to i v nedávné minulosti, zůstává základním úkolem knihoven – a také zásadním potvrzením oprávněnosti jejich existence jako institucí pro uchování knih a míst pro čtení. I za předpokladu, že technické a finanční problémy digitalizace budou vyřešeny a že veškeré písemné dědictví bude konvertováno do elektronické podoby, stejně konzervace a zpřístupňování předchozích nosičů nebudou o nic méně nezbytné. Jestliže toto nebude splněno, pak příslib blaha spojený s takovou – nakonec vybudovanou – Alexandrijskou knihovnou by byl zaplacen vysokou cenou: zapomněním minulosti, která způsobuje, že společnost je tím, čím je.

A právě toto, daleko spíše než digitalizace objektů písemné kultury, která je ještě naší (kniha, časopis, noviny), těmto objektům vnucuje daleko významnější proměnu, než je změna vyvolaná migrací textu ze svitku do kodexu. Myslím, že podstatou zde je hluboká transformace vztahu mezi částí a celkem. Přinejmenším do dnešní doby, v elektronickém světě, jde stále o tutéž plochu osvětlené obrazovky počítače, která umožňuje čtení textů, všech textů bez ohledu na jejich žánr nebo funkci. Tak je převrácen vztah, jenž ve všech předcházejících písemných kulturách úzce spojoval objekty, žánry a užití. Právě tento vztah stále ještě řídí okamžitě vnímané rozdíly mezi různými typy tištěných publikací a očekáváními jejich čtenářů, kteří jsou vedeni řádem nebo zmatkem diskurzu materialitou objektu, jenž je jeho nosičem. A konečně je to právě ten vztah, který činí soudržnost díla viditelnou, určuje percepci textové entity, a to i v případě čtenáře, který chce přečíst jen několik stránek. Ve světě digitální textuality to však již neplatí, neboť výpovědi nejsou už zapisovány do objektů, které by je umožnily třídit, hierarchizovat a rozpoznávat je v jejich vlastní identitě. Digitální svět je světem dekontextualizovaných fragmentů, existujících vedle sebe, donekonečna dekomponovatelných, aniž by existovala nezbytnost nebo přání je zapsat do díla, z něhož byly vyňaty.

<sup>24</sup> Colin H. Roberts and T.C. Skeat, *The Birth of the Codex*, Londres, Published for the British Academy by Oxford University Press, 1987; *Les débuts du codex*, Alain Blanchard (ed.), Turnhout, Brepols, 1989; et les deux essais de Guglielmo Cavallo, "Testo, libro, lettura", in *Lo spazio letterario di Roma antica*, Edited by Guglielmo Cavallo, Paolo Fedeli and Andrea Giardino (eds.), Rome, Salerno editrice, t. II, pp. 307–341, et "Libro e cultura scriitta", in *Storia di Roma*, Aldo Schiavone (ed.), Turin, Einaudi, t. IV, 1989, pp. 693–734.

<sup>25</sup> Peter Stallybrass, "Books and Scrolls: Navigating the Bible", in *Books and Readers in Early Modern England*, Jennifer Andersen and Elizabeth Sauer (eds.), Philadelphia, The University of Pennsylvania Press, 2002, pp. 42–79.

<sup>26</sup> Nicholson Baker, *Double Fiold: Libraries and Assault on Paper*, Londres, Vintage Books / Random House, 2001.

Někdy se namítá, že v písemné kultuře, vystavěné široce a trvale na souborech výňatků, na antologiích topoi (*lieux communs* – ve vysokém chápání Renesance<sup>27</sup>), vybraných částí (*morceaux*), tomu tak vždy bylo. Zajisté bylo, ale v období tisku bylo „rozkouskování“ písemných děl doprovázeno svým opakem: jejich cirkulace ve formách respektujících integritu díla a někdy opět soustřeďujících části do „díla“, ať kompletního či nikoli. V knize výňatků jsou dokonce samotné fragmenty nezbytně, fyzicky, odkazovány k totalitě textu, která je jako taková rozeznatelná.

Z této základní odlišnosti vyplývá několik důsledků. Neurčitou se stává samotná idea časopisu, neboť četba článků již není spojena s okamžitou, bezprostřední percepcí vydavatelské logiky, uchopitelné díky kompozici každého čísla, ale je organizována podle tematiky rubrik. A je jisté, že nové způsoby čtení, diskontinuitní a segmentované, způsobují zproblematizování kategorií, které řídily vztah k textům a dílům, určeným, zamýšleným a upraveným v jejich jedinečnosti a soudržnosti.

## Písemnictví a digitální edice

Posedlost digitalizací, možná nadměrná a neúprosná, nesmí zakrývat jiný aspekt „velké digitální konverze“, abychom převzali výraz Milada Doueihiho<sup>28</sup>, a sice schopnost nové techniky nést původní písemné formy, osvobozené od tlaků vnucovaných jak tvaroslovím kodexu, tak právním režimem autorského práva. Vícehlasé a palimpsestové písemnictví, otevřené a poddajné, nekonečné a neustále se pohybující, naráží na kategorie, které jsou od 18. století základem literárního vlastnictví, a zaujímá nyní místo ve světě, kde samotné pojmy písemnictví, sociability a identity jsou redefinovány<sup>29</sup>.

Jak naznačuje Antonio Rodríguez de las Heras<sup>30</sup>, v elektronickém prostoru není psaný objekt přehýbán, skládán, jak tomu bylo v případě listu rukopisné nebo tištěné knihy, ale je přehýbán, skládán sám text. Čtení nyní spočívá v „rozkládání“ této mobilní a nekonečné textuality. Takové čtení vytváří na monitoru efemérní, násobné a jedinečné (singulieres) textové jednotky, které jsou komponovány na základě vůle čtenáře a vůbec nejsou stránkami definovanými jednou provždy. Tento nový způsob čtení, segmentovaného, fragmentárního, nespojitého, hluboce opovrhujícího percepcí knihy jako díla, textů jako zvláštních a jedinečných výsledků tvorby, které jsou vždy identické samy se sebou, a právě z toho důvodu jsou i majetkem jejich autora. Nová písemná produkce, „zrozená“ v elektronické formě (d’emblée numérique, born digital – pozn. překl.), od nynějška klade obtížné otázky týkající se archivování a uchování. Knihovny přistupující k digitalizaci svého písemného dědictví by v tomto směru měly být velmi pozorné, stejně jako nakladatelé, kteří se setkali s rozdíly mezi digitalizovanými knihami, jež existují nebo existovaly také v tištěné formě, a digitálními objekty, komponovanými na základě logiky a zdrojů vlastních elektronické publikaci<sup>31</sup>. Ve hře je nyní vytváření nového řádu diskurzů, kde se potkávají zděděné koncepty a neznámé možnosti.

<sup>27</sup> Francis Goyet, *Le sublime du “lieu commun”. L’invention rhétorique dans l’Antiquité et à la Renaissance*, Paris, Champion, 1996.

<sup>28</sup> Milad Doueihi, *La Grande Conversion numérique*, Paris, Seuil, 2008.

<sup>29</sup> François Bon, *Après le livre*, Seuil, 2011, et et Milad Doueihi, *Pour un humanisme numérique*, Paris, Seuil, 2011.

<sup>30</sup> Antonio R. de las Heras, *Navegar por la información*, Madrid, Los Libros de Fundesco, 1991, pp. 81–164.

<sup>31</sup> John B. Thompson, *Books in the Digital Age. The Transformation of Academic and Higher Education Publishing in Britain and the United States*, Cambridge, Polity Press, 2005, and *Merchants of Culture. The Publishing Business in the Twenty-First Century*, Cambridge, Polity Press, 2011.

Napětí mezi dřívější koncepcí děl a digitálními modalitami jejich čtení je obzvláště vyostřené v případě nejmladších generací čtenářů, kteří vstoupili do světa psané kultury prostřednictvím monitoru počítače. Jejich čtenářská praxe, při níž si prakticky okamžitě a spontánně osvojili fragmentárnost jakýchkoli textů, naráží přímo na kategorie „vyklovávané“ od 18. století s cílem definovat dílo na základě jeho jedinečnosti a celostnosti. V sázce není málo. Může to vést buď k možnosti začlenit, zavést do elektronické textuality nástroje schopné udržet klasická kritéria definice a percepce děl, což je vlastně základ literárního vlastnictví, nebo se zřítí těchto kritérií ve prospěch nového způsobu, jak vnímat a přemýšlet o psaném, který bude považován za kontinuální diskurs, kdy čtenář kouskuje a znovu skládá jednotlivé prvky podle vlastní vůle.

Která z těchto dvou možností se stane realitou? Dějiny odpověď nedávají. Jedinou kompetencí historiků, ubohých proroků, je připomenout, že během dlouhého trvání písemné kultury každá změna (příchod kodexu, objev tisku, zvraty ve čtenářství, čtení nahlas v časech tichého čtení očima) vždy vyvolala zvláštní koexistenci mezi gesty minulosti a novými technikami. Písemná kultura pokaždé přisoudila nové role starým objektům a postupům: svitek v dobách kodexu, rukopisná publikace v době tisku. Právě takovou reorganizaci písemné kultury přináší současný zvrat a je možné předpokládat, že, stejně jako v minulosti, budou písemnosti redistribuovány mezi staré objekty a nové nosiče, které umožní je zapisovat, publikovat a předávat.

V každém případě zůstává ještě neznámý fakt rozštěpení, ba dokonce rozporu mezi kategoriemi, které založily řád diskurzu na jménu autora, stálá identita díla a duševního vlastnictví, a, na druhé straně, radikální zpochybňování těchto pojmů praxí digitálního světa. A právě jeho praktiky, rozptýlené, tiché, anonymní, mnohem spíše než samotný diskurz rýsují budoucnost písemné kultury.

Přeložila: PhDr. Anna Machová

V překladu byl použit způsob citace originálního článku.

CHARTIER, Roger: Co je to kniha? odpověď na Kantovu otázku? *Knihovna: knihovnická revue*. 2017, **28**(1), 45–56. ISSN 1801-3252.