

Marshall McLuhan : Jak rozumět médium

EXTENZE ČLOVĚKA

ODEON

Přeložil
Miloš Calda



English edition copyright ©1984 by Marshall McLuhan,
McGraw-Hill Book Company
All Rights Reserved.
Translation ©Miloš Calda 1991
Epilogue ©Jaroslav Střítecký 1991

ISBN 80-207-0296-2

PŘEDMLUVA
KE KAPESNÍMU
VYDÁNÍ

Jack Paar se kdysi otázal jednoho mladého přítele: „Proč vy mladí říkáte ‚chladný‘, když chcete říct ‚horký‘?“ Přítel mu odpověděl: „Protože vy starší jste slovo ‚horký‘ vypo-
třebovali dřív, než jsme se objevili my.“ Slovo „chladný“ se dnes opravdu užívá tam, kde se říkávalo „horký“. Dříve termín „horká debata“ znamenal, že do ní byli lidé hluboce vtaženi. Na druhé straně „chladný“ postoj vyjadřoval odstup, objektivitu a nezájem. V těch dobách slovo „nezainteresovanost“ vyjadřovalo ušlechtilou nezaujatost. Najednou dostalo význam „vůbec mi na tom nezáleží“. V podobné zapomenutí upadlo v průběhu těchto hlubokých názorových změn slovo „horký“. Avšak slangový termín „chladný“ má daleko širší význam než dřívější výraz „horký“. Naznačuje jakousi zaangażovanost a participaci na situacích, vtahující všechny lidské schopnosti. V tomto smyslu je možno tvrdit, že automatizace je chladná, zatímco starší mechanické druhy specializovaných a fragmentarizovaných zaměstnání jsou usdlé. Usdlé osoby a situace nejsou „chladné“, protože se v nich jen málo projevuje hluboká vtaženost našich schopností. Mladí lidé dnes říkají: „Humor není chladný.“ Potvrzuje se to v jejich oblíbených anekdotách. Otázka: „Co je to, je to fialové a brouká si to?“ Odpověď: „Elektrický hrozen.“ „Proč si brouká?“ „Protože nezná slova.“ Humor prý není „chladný“ proto, že nás nutí smát se něčemu, místo abychom se jím nechali silně vtáhnout do něčeho. Z „chladných“ anekdot i z chladných filmů se ztrácí příběh. Bergmanovy a Felliniho filmy nás vtahují daleko víc než filmy narativní. Dějová linka obsahuje řadu událostí, do značné míry podobně jako melodická linka v hudbě. Melodie, *melos modos*, „cesta točitá“, je kontinuální, spojitá a repetitivní struktura, jaká se v „chladném“ umění Orientu neobjevuje. Umění a poezie zenu vtahuje prostřednictvím

přestávky, ne spojení, které působí ve vizuálně organizovaném západním světě. V orientálním umění se divák stává umělcem, protože si musí veškerá spojení doplnit sám.

Mnozí recenzenti této knihy si nevěděli rady s kapitolou o „horkých a chladných médiích“. Nerozpoznali rozšlé strukturální změny v lidském vidění světa, k nimž dnes dochází. Změny ve vnímání se přímo odrážejí ve slangu. Ten není založen na teoriích, nýbrž na bezprostřední zkušenosti. Při studiu měnicího se vnímání se však médiologové neomezí jen na slang; soustředí se i na sama média jako na zdroj nových percepčních návyků.

Kapitola „Médium je poselstvím“, se snad stane jasnější, jestliže si připomeneme, že každá technologie pro člověka postupně vytváří zcela nové prostředí. Prostředí nejsou nějakými pasivními obaly, nýbrž aktivními procesy. Ve své skvělé práci *Předmluva k Platónovi* (1963) staví Eric Havelock proti sobě orální a písemnou kulturu Řeků. V Platónově době už díky psanému slovu existovalo nové prostředí, které začalo člověka zbavovat kmenovosti. Předtím mladí Řekové dospívali díky procesu *kmenové encyklopedie*. Učili se nazpaměť básním. Básníci poskytovali konkrétní operační rady pro všechny životní situace — byla to jakási veršovaná časopisecká poradna pro zlomená srdce. Příchod individuálního, již ne kmenového člověka, si vyžádal nový druh vzdělání. S takovým programem pro vzdělané muže, založeným na idejích, přišel Platón. Díky fonetické abecedě byla operační moudrost Homéra, Hesioda a kmenové encyklopedie nahrazena moudrostí roztríděnou. Od té doby až dodnes se vzdělání v západním světě opírá o roztríděná data.

V dnešním elektronickém věku však roztrídění dat ustupuje rozpoznání modelu, což je jedním z hlavních hesel firmy IBM. Pohybují-li se data mžikovou rychlostí, je klasifikace příliš fragmentární. Aby se lidé vyrovnali s daty přicházejícími elektrickou rychlostí v typické situaci „informačního zahlcení“, uchylují se ke studiu konfigurací, podobně jako námořník v *Pádu do Maelströmu* Edgara Allana Poea. Problém se spoustami nedostudovaných mladých lidí se u nás teprve začíná rýsovat. Dnešní studenti vyrůstají v elektricky uspořádaném světě. Není to svět kol, nýbrž obvodů, ne fragmentů, nýbrž integrálních modelů. Dnešní studenti žijí myticky a hloubkově. Ve škole se však střetávají s organizací založenou na klasifikovaných informacích. Školní předměty jsou od sebe odtrženy. Jsou pojaty vizuál-

ně, jako nějaký graf. Student nemůže najít žádný způsob, jakým by byl vtažen, a nedokáže ani přijít na to, jaký je vztah školství k „mytickému“ světu elektronicky zpracovaných dat a zážitků, které považuje za samozřejmost. Jak to vyjádřil jeden vyšší úředník firmy IBM: „Když mé děti začaly chodit do školy, měly už za sebou ve srovnání s mými rodiči několik životů.“

V elektronickém věku formulace „médium je poselstvím“ znamená, že bylo vytvořeno zcela nové prostředí. Obsahem tohoto nového prostředí je staré mechanizované prostředí industriálního věku. Nové prostředí přepracovává staré stejně radikálně jako televize film. Film je totiž „obsahem“ televize. Stejně jako všechna ostatní prostředí je televize do prostředí zasazena a je nepostřehnutelná. My jsme si vědomi pouze „obsahu“, starého prostředí. Ve svých počátcích vytvořila strojní výroba postupně prostředí, jehož obsahem byl starý svět agrárního života, umění a řemesel. Toto starší prostředí bylo novým mechanickým prostředím povýšeno na uměleckou formu. Stroj změnil v uměleckou formu i přírodu. Lidé poprvé začali považovat přírodu za zdroj estetických a duchovních hodnot. Začali se podívat, že si dřívější věky vůbec neuvědomovaly svět přírody jako umění. Každá nová technologie vytváří prostředí, které je pocítováno jako zkažené a degradující. Avšak nová technologie mění svoji předchůdkyni v uměleckou formu. Když se objevilo písmo, Platón změnil starý orální dialog v uměleckou formu. A když se objevil knihtisk, stal se uměleckou formou středověk. „Alžbětinský světový názor“ byl názorem středověku. Renesanci změnil v uměleckou formu industriální věk, jak to vidíme v díle Jacoba Burckhardta. A Siegfried Giedion nás v elektronickém věku naučil spatřovat v celém procesu mechanizace proces umělecký (*Mechanizace se ujímá žezla*).

Jak naše množící se technologie vytvářely celou řadu nových prostředí, lidé si začínali uvědomovat umění jako „antiprostředí“ či protiprostředí“, které nám poskytuje nástroje pro vnímání prostředí samého. Edward T. Hall v *Tichém jazyce* ukázal, že si lidé nikdy neuvědomují základní pravidla systémů či kultur svého prostředí. Dnešní technologie a prostředí, která z nich vycházejí, po sobě následují tak rychle, že si díky jednomu prostředí uvědomujeme další. Technologie začínají přebírat funkci umění tím, že nás upozorňují na své psychologické a sociální důsledky.

Umění jakožto antiprostředí se více než kdy předtím stá-

vá prostředkem třibení vnímání a úsudku. Umění, které je nabízeno jako spotřební zboží a ne jako prostředek, jímž bychom si třibili vnímání, je odjakživa komické a snobské. Studium médií okamžitě otevírá dveře vnímání. A právě zde mohou mladí lidé vykonat vědeckou práci na nejvyšší úrovni. Stačí, když učitel vyzve studenty, aby pořídili co nejúplněji soupis. Každé dítě dokáže vyjmenovat účinky telefonu, rozhlasu nebo automobilu na utváření života a práce svých přátel a společnosti, ve které žije. Úplný seznam účinků médií otevírá mnoho nečekaných možností pro vědomí i vědecké zkoumání.

Edmunda Bacona z filadelfské urbanistické komise napadlo, že by se školáci mohli stát cennými výzkumníky a spolupracovníky v přetváření vzhledu tohoto města. Vstupujeme do nového věku školství, které je programováno na objevování a ne na výuku. S růstem počtu vstupů roste i potřeba pochopení a rozpoznání modelů. Slavný Hawthornův pokus, podniknutý před mnoha lety v továrně firmy Western Electric poblíž Chicaga, odhalil jednu záhadu: ať byly pracovní podmínky jakkoliv změněny, dělníci pracovali lépe a výroba stoupla. Bez ohledu na to, zda se vytápění, osvětlení nebo trávení volného času zlepšily nebo zhoršily, zlepšila se kvantita a kvalita výroby. Experimentátoři dospěli k pesimistickému závěru, že testování zkreslilo skutečnost. To nejdůležitější jim ušlo: když je dělníkům umožněno spojit síly v procesu učení a objevování, dostaví se fenomenální růst produktivity.

Už se objevily předpovědi, že v budoucnosti značně stoupne počet těch, kteří nedokončí studium. Jejich potřeba participace na procesu učení nebude uspokojena. Totéž se týká i problému „kulturně znevýhodněných dětí“. Tyto děti nacházíme nejenom v chudinských čtvrtích, nýbrž stále častěji i na bohatých předměstích. Kulturně znevýhodněným dítětem je dítě televizní, neboť televize poskytuje nové prostředí s nízkou mírou vizuální orientace a vysokou mírou vtaženosti, což dosti znesnadňuje přizpůsobení našemu starému školskému systému. Naše kultura by mohla reagovat zvýšením vizuální kvality televizního obrazu, takže by studenti získali přístup ke starému vizuálnímu světu učebny a osnov. Jakožto dočasné řešení by to stálo za pokus. Avšak televize je pouze jednou součástí elektrického prostředí mžikově rychlých obvodů, které nahradily starý svět kol, matic a šroubů. Bylo by od nás nerozumné, kdybychom všemožně neusnadnili přechod od vi-

zuální fragmentace, charakteristické pro dosavadní školský systém.

U existenciální filosofie, stejně jako u absurdního divadla, se jedná o antiprostředí, upozorňující na kritický tlak nového elektrického prostředí. Jean-Paul Sartre, Samuel Beckett a Arthur Miller ukázali marnost východiska v podobě programů, roztržidných dat a „zaměstnání“. Z nové scény elektronické vtaženosti se vytratila i slova jako „únik“ a „náhradní život“. Televizní inženýři začali zkoumat, jak využít braillovského charakteru televizního obrazu k jeho přímé projekci na pokožku slepců a tak jim umožnit vidění. Abychom byli schopni pochopit svoji situaci, musíme takto využívat všech médií.

Na straně 21 najde čtenář pár řádek z *Romea a Julie*, poněkud rozmarně upravených jako narážku na televizi. Některým recenzentům se zdálo, že se jedná o neúmyslně chybnou citaci.

Už dlouho je uznávána schopnost umění anticipovat budoucí sociální a technologický vývoj. V našem století nazval Ezra Pound umělce „tykadly lidského rodu“. Umění v roli radaru působí jako jakýsi „systém včasného varování“, který nám dlouho předem umožňuje odhalit sociální a psychologické cíle, takže se na ně můžeme připravit. Toto pojetí umění jako proroctví kontrastuje s oblíbenou představou umění jako pouhého sebevyjádření. Jestliže je umění „systémem včasného varování“, abychom užili termínu z druhé světové války, kdy byl radar novinkou, je také maximálně důležité nejen pro studium médií, nýbrž i pro vytvoření prostředků jejich kontroly.

Když se objevil radar, bylo nutné odstranit dřívější systém ochrany měst pomocí balónů. Balóny se staly překážkou elektrické zpětné vazby nových radarových informací. Stejně tomu může být i v případě značné části našich školních osnov, nemluvě o umění vůbec. Můžeme si dovolit uživat jen těch jejich částí, které podporují vnímání našich technologií a jejich psychologických a sociálních důsledků. Umění jakožto radarové prostředí nabývá funkce nepostradatelného výcviku vnímání a ne privilegované potrawy pro elitu. Umění jakožto radarová zpětná vazba poskytuje dynamický a měnící se kolektivní obraz. Tento obraz nás možná nemá změnit; spíše by nám měl pomáhat, abychom uprostřed i těch nejrůšivějších novinek udrželi stálý kurs k trvalým cílům. Dnes už víme, že je marné pokoušet se měnit svoje cíle stejně často, jako měníme technologie.

Dne 7. července roku 1957 napsal James Reston v *The New York Times*:

Jeden pracovník hygienické správy . . . v tomto týdnu oznámil, že malá myš, která předtím údajně sledovala televizní program, zaútočila na malou holčičku a její dospělou kočku . . . Myš i kočka střetnutí přežily. Tento případ zveřejňujeme proto, abychom připomněli, jak se časy mění.

Po třech tisíciletích exploze pomocí fragmentárních a mechanických technologií prožívá dnes západní svět implozi. V mechanických obdobích jsme dosáhli prostorové extenze svého těla. Po více než století elektrické technologie jsme dnes globálně rozšířili samotnou svoji centrální nervovou soustavu, čímž jsme — alespoň na naší planetě — zrušili prostor a čas. Rychle se blížíme poslední fázi extenze člověka — technologické stimulaci vědomí, kdy bude tvůrčí proces poznání kolektivně a jednotně rozšířen na celou lidskou společnost, do značné míry podobně, jako jsme již pomocí různých médií rozšířili své smysly a nervy. Zůstává otázkou, na niž můžeme odpovědět velmi různým způsobem, zda tato extenze vědomí, o niž tak dlouho usilují inzerenti různých výrobků, bude „k něčemu dobrá“. Je prakticky nemožné na takové otázky o extenzích člověka odpovědět, aniž bychom uvažovali o všech najednou. Každá extenze, ať již se jedná o extenzi kůže, ruky nebo nohy, ovlivňuje celý psychický a sociální komplex.

V této knize se zabýváme některými základními extenzemi a jejich psychickými a sociálními důsledky. Konster-nace jednoho z redaktorů této knihy ukazuje, jak málo pozornosti bylo těmto záležitostem v minulosti věnováno. S úžasem poznamenal, že „váš materiál je z pětasedmdesáti procent nový. Úspěšná kniha může být nová maximálně

z deseti procent“. Dnes, kdy je tolik v sázce a kdy potřeba porozumění účinkům extenzí člověka roste každou hodinou, takové riziko zřejmě stojí za pokus.

V mechanickém věku, který je dnes na ústupu, bylo možno bez velkých starostí podnikat mnohé. Vzhledem k všeobecně pomalému pohybu se reakce velmi zpožďovaly. Dnes k akcím i reakcím dochází téměř současně. Žijeme sice myticky a integrálně, avšak dále myslíme ve starých, fragmentarizovaných modelech prostoru a času, které vládly v předelektrickém věku.

Západní člověk získal z technologie literárnosti schopnost jednat bez reakce. Výhody takovéto sebefragmentarizace ukazují příklad chirurga, který by byl zcela paralyzován, kdyby se dal do operace lidsky vtáhnout. Naučili jsme se s velkým odstupem provádět i ty nejnebezpečnější sociální operace. Tento náš odstup však byl postojem nevtaženosti. V elektrickém věku, kdy jsme díky technologické extenzi naší centrální nervové soustavy vtaženi do celku lidstva a kdy v sobě zahrnujeme celé lidstvo, nezbytně hloubkově participujeme na důsledcích každého svého činu. Už není možná povznesenost a odstup literárního západního člověka.

Toto nové dilema západního člověka, člověka akce, který jako by do akce nebyl vtažen, bylo zdramatizováno absurdním divadlem. Zde je třeba hledat původ a přitažlivost klaunů Samuela Becketta. Po třech tisíciletích specialistické exploze a rostoucí specializace a odcizení v technologických extenzích našich těl přišel dramatický zvrat. Svět se scvrkl. Elektricky smršťený glóbus je pouhou vesnicí. Elektrická rychlost, která v náhlé implozi spojila veškeré sociální a politické funkce, značně zintenzifikovala i naše vědomí odpovědnosti. Právě implozivní faktor mění postavení černochů, teenagerů a některých jiných skupin. Už je nelze politicky zkrotit; díky elektrickým médiím jsou nyní do našeho života vtaženi, stejně jako my do jejich.

Náš věk je věkem obav, neboť elektrická imploze si vynucuje angažovanost a participaci, bez ohledu na jakékoli „hledisko“. Dílčí a specializovaný charakter hlediska, byť i jakkoli ušlechtilého, bude v elektrickém věku k ničemu. Na informační úrovni nastal stejný zvrat nahrazením pouhého hlediska inkluzivním obrazem. Zatímco devatenácté století bylo věkem redaktorského křesla, naše století je stoletím psychiatrovy pohovky. Jakožto extenze člověka je židle specialistickým odoperováním zadnice, jakýmsi abla-

ním absolutnem zadku, zatímco pohovka je extenzí integrální bytosti. Psychiatr užívá pohovku, aby odolal pokušení vyjadřovat soukromé názory a zbytečně racionalizovat události.

Snaha naší doby o celek, empatii a hloubku vědomí je přirozeným průvodním jevem elektrické technologie. Předcházející věk mechanizace průmyslu našel přirozený výraz ve vehementním prosazení soukromého názoru. Každá kultura a každý věk mají svůj oblíbený model vnímání a poznání, který by rády předepisovaly všem a všemu. Znakem naší doby je odpor proti vnuceným modelům. Najednou toužíme, aby věci i lidé totálně deklarovali své bytí. V tomto novém postoji můžeme nalézt hlubokou víru v nejvyšší harmonii veškerého bytí. V takové víře byla napsána i tato kniha. Zkoumá obrysy našeho rozšířeného bytí, jehož extenzí jsou naše technologie, a hledá v každé z nich princip srozumitelnosti. Jsem plně přesvědčen, že je možné těmto formám porozumět tak, aby nám začaly řádně sloužit. Proto jsem se na ně podíval novým způsobem. Jen velmi málo jsem se přitom řídil tradiční moudrostí. O médiích lze konstatovat totéž, co napsal Robert Theobald o hospodářských krizích: „Krise pomohl zvládnout ještě jeden faktor: lepší pochopení jejich průběhu.“ Než se pustíme do zkoumání původu a vývoje jednotlivých extenzí člověka, měli bychom se podívat na určité obecné aspekty médií, extenzí člověka. Začneme nikdy nevysvětlelou otupělostí, kterou vyvolává každá extenze v jednotlivcích i ve společnosti.

polemis

reálný věk
dívky věk
dívky věk

V kultuře, jako je naše, která si už dávno zvykla všechny věci štěpit a dělit, aby je mohla ovládat, někdy šokuje názor, že z operačního a praktického hlediska je médium poselstvím. To prostě znamená, že osobní a sociální důsledky každého média — tedy každé naší extenze — vyplývají z nového měřítka, které každá naše extenze a každá nová technologie vnáší do našich záležitostí. Tak například automatizace přináší nové modely lidského sdružování, což vede ke ztrátě pracovních míst. To je její negativní důsledek. Avšak automatizace přináší i něco pozitivního: vytváří pro lidi role, jinými slovy obnovuje onu hlubokou vtaženost do jejich práce i sdružování s jinými lidmi, které naše předcházející mechanická technologie zničila. Mnozí by mohli namítnout, že jejím smyslem či poselstvím nebyl stroj, nýbrž to, co člověk se strojem dělal. Z hlediska způsobů, kterými stroj změnil náš vzájemný vztah i vztah k nám samým, bylo zcela lhostejné, zda vyráběl kukuřičné vločky nebo cadillaky. Restrukturaci lidské práce a sdružování utvářela technika fragmentarizace, která je podstatou strojové technologie. Podstata technologie automatizace je opačná. Tato technologie je hluboce integrální a decentralistická, zatímco stroj byl v modelování mezilidských vztahů fragmentární, centralistický a povrchní.

To si můžeme ozřejmit na příkladě elektrického světla. Elektrické světlo je čistou informací. Pokud není použito v nějaké verbální reklamě nebo k vyslovení jména, je jakýmsi médiem bez poselství. Tato skutečnost je charakteristická pro všechna média. Znamená, že „obsahem“ každého média je vždy jiné médium. Obsahem písma je řeč, stejně jako obsahem knihtisku je psané slovo a jako je knihtisk obsahem telegrafu. Na otázku „Co je obsahem ře-

ne
či?“ je nutno odpovědět: „Skutečný proces myšlení, který je sám neverbální.“ Abstraktní obraz je přímým projevem tvůrčích myšlenkových procesů, které by se mohly projevit i při konstrukci počítačů. Zde se však zabýváme psychologickými a sociálními důsledky konstrukcí a modelů, které zesilují či urychlují existující procesy. „Poselstvím“ každého média nebo technologie je změna měřítka, tempa nebo modelu, které zavádí do lidských záležitostí. Železnice sice nezavedla do lidské společnosti pohyb, dopravu, kolo nebo silnici, ale zrychlila a zvětšila měřítko předcházejících lidských funkcí a tak vytvořila zcela nové druhy měst, práce a způsobů trávení volného času. K tomu došlo všude, v tropech i na severu. Vůbec zde přitom nejde o to, co železniční médium přepravuje, o jeho obsah. Naproti tomu letadlo tím, že zrychluje dopravu, rozpouští železniční formu města, politiky a sdružování. Vůbec zde nezáleží na tom, k čemu je letadlo používáno.

Vraťme se k elektrickému světlu. Nezáleží na tom, zda je užíváme při operacích mozku nebo k osvětlení večerních baseballových zápasů. Někdo by mohl namítnout, že tyto činnosti jsou jaksi „obsahem“ elektrického světla, protože by bez něj nemohly existovat. To ale pouze zdůrazňuje, že „médium je poselstvím“, protože právě médium utváří a ovládá měřítko a formu lidského sdružování a činnosti. Obsah a využití takovýchto médií při utváření forem lidského sdružování jsou stejně pestré jako neefektivní. Je vskutku až příliš běžné, že „obsah“ jakéhokoli média nám zakrývá jeho charakter. Teprve dnes začínají průmyslová odvětví chápat, v jakých oblastech působí. Společnost IBM se jasně zorientovala teprve ve chvíli, kdy zjistila, že jejím oborem není výroba zařízení pro kanceláře a obchod, nýbrž zpracování informací. Značná část zisků společnosti General Electric pochází z výroby elektrických žárovek a osvětlovacích systémů. General Electric ještě nepochopila, že jejím oborem, podobně jako společnosti AT & T, je pohyb informací.

Jakožto komunikační médium uniká elektrické světlo pozornosti právě proto, že nemá žádný „obsah“. Proto je cenným příkladem toho, jak lidé média vůbec nestudují. Neboť mediálního charakteru elektrického světla si všímáme až ve chvíli, kdy napíše nějakou firemní značku. Všimáme si tím však ne světla, nýbrž „obsahu“ (nebo toho, co je ve skutečnosti jiným médiem). Poselství elektrického

světla se podobá poselství elektrické energie v průmyslu: je totálně radikální, pronikavé a decentralizované, neboť elektrické světlo i energie jsou odděleny od svého využití. Eliminují v lidském sdružování časový a prostorový faktor a vytvářejí hloubkovou vtaženost přesně tak jako rozhlas, telegraf, telefon a televize.

Ze Shakespearových citátů bychom mohli sestavit dosti vyčerpávající příručku ke studiu extenzí člověka. Někoho by mohlo napadnout, zda v těchto známých řádcích z *Romea a Julie* neměl Shakespeare na mysli televizi:

Však tiše! Co to svítá nade mnou?
To světlo hovoří, třeba nemluví.

V *Othellovi*, který podobně jako *Král Lear* pojednává o urtění lidí transformovaných iluzemi, nalezneme řádky svědčící o tom, že Shakespeare intuitivně předvídal transformační schopnosti nových médií:

Že čáry jsou a kouzla,
kterými čest a cudnost mladých dívek
lze z cesty svést? Nikdy jste, Roderigo,
nic takového nečet?

[I. 1, přeložil E. A. Saudek.]

Ve hře *Troilus a Cressida*, která je téměř výhradně věnována psychologickému a sociálnímu studiu komunikace, si byl Shakespeare vědom toho, že skutečná sociální a politická orientace závisí na anticipaci důsledků inovace:

Stát ve své bdělosti má spočteno
kde jaké zrnko Plutonova zlata,
proniká v nezbádané hlubiny,
zná myšlenky, ba po způsobu bohů
je, zatím němé, vyčte z kolébky.

[III. 3, přeložil E. A. Saudek.]

Následující hněvivé a anonymní čtyřverší ukazuje, že si stále více uvědomujeme působení médií, zcela nezávisle na jejich „obsahu“ či programu:

Moderní uvažování
za dobré má jen jednání,
za moudré ocení
škrábání, ne však svědění.

[Přeložil Z. Hron.]

Stejný typ totálního, konfiguračního vědomí, které odhaluje, proč je médium ze sociálního hlediska poselstvím, se objevilo i v nejnovějších radikálních lékařských teoriích. Ve své práci *Život a stres* vypráví Hans Selye o tom, jak jeho teorie znechtčila jednoho z jeho kolegů:

Když jsem začal s dalším vášnivým popisem svého pozorování zvířat, kterým byla podána ta či ona nečistá, toxická látka, podíval se na mě svýma nešťastnými smutnými očima a se zjevným zoufalstvím mi řekl: „Ale Selye, uvědomte si, co děláte, nebo bude pozdě! Vy jste se rozhodl strávit celý život studiem farmakologie špíny!“

Stejně jako se Selye ve své „stresové“ teorii nemoci zabývá celým prostředím, tak nejnovější přístup ke studiu médií bere v úvahu nejen „obsah“, ale také médium a živnou půdu kultury, v níž konkrétní médium operuje. Dřívější neznalost psychologických a sociálních důsledků médií lze ilustrovat téměř na každém tradičním názoru:

Když generál David Sarnoff, prezident společnosti RCA, před několika léty přijímal čestný doktorát univerzity Notre Dame, prohlásil: „Máme příliš silný sklon dělat z technologických nástrojů obětní beránky za hříchy těch, kteří je mají v rukou. Produkty moderní vědy nejsou samy o sobě dobré nebo špatné; jejich hodnotu určuje způsob, jakým jsou použity.“ Tak mluví soudobý náměsíčník. Dejme tomu, že bychom řekli: „Jablečný koláč není sám o sobě ani dobrý, ani špatný; jeho hodnotu určuje způsob, jakým ho použijeme.“ Nebo: „Virus neštovic není sám o sobě ani dobrý, ani špatný; jeho hodnotu určuje způsob, jakým je použit.“ A ještě: „Střelné zbraně nejsou samy o sobě ani dobré, ani špatné; jejich hodnotu určuje způsob, jakým jsou použity.“ Jako by byly střelné zbraně dobré, kdyby kulky zasáhly správné cíle. Pokud televizní obrazovka vypálí správnou municí na správné cíle, je dobrá. To neříkám ze zlomyslnosti. Na Sarnoffově tvrzení neobstojí nic, neboť ignoruje podstatu všech médií vpravdě narcisovským stylem člověka, který je hypnotizován amputací a extenzí svého bytí v nové technické podobě. Generál Sarnoff pak vysvětlil svůj postoj k technologii knižtisku; i když prý dal knižtisk do oběhu spoustu braku, rozšířil také Bibli a myšlenky vizionářů a filozofů. Generála Sarnoffa nikdy nenapadlo, že žádná technologie nedokáže víc než se přidat k tomu, co již jsme.

Ekonomové jako Robert Theobald, W. W. Rostow a John Kenneth Galbraith už po léta ukazují, proč „klasická ekonomie“ nedokáže vysvětlit změnu a růst. A paradox mechanizace spočívá v tom, že ačkoli je sama příčinou maximálního růstu a změny, princip mechanizace vylučuje samu možnost růstu či možnost porozumění změně, neboť mechanizace dosahujeme fragmentarizací každého procesu a seskupením fragmentarizovaných součástí do řady. Jak však v osmnáctém století ukázal David Hume, v pouhé posloupnosti není obsažen princip kauzality. To, že po jedné věci následuje další, nevysvětluje nic. Z následování nevyplývá nic než změna. Takže k největšímu ze všech zvratů došlo ve chvíli, kdy elektrina skončila s posloupností tím, že učinila věci mžikově rychlémi. Díky mžikové rychlosti jsme si opět začali uvědomovat příčiny věcí, zatímco v dobách posloupnosti a zřetězení nám tyto příčiny zůstaly skryty. Místo abychom se tázali, co bylo dřív, zda slepice nebo vejce, začalo nám najednou připadat, že slepice je pro vejce prostředkem, jak získat další vejce.

Těsně předtím, než letadlo překoná rychlost zvuku, začínají se na jeho křídlech objevovat viditelné zvukové vlny. Náhlá viditelnost zvuku ve chvíli, kdy zvuk končí, je vhodným příkladem onoho velkého modelu bytí, který odhaluje nové a protikladné formy právě ve chvíli, kdy dřívější formy dosahují svého vrcholu. Mechanizace neměla nikdy tak silně fragmentarizovaný či sekvenční charakter jako v době, kdy se zrodil film, který nás rázem přenesl za hranice mechanismu, do světa růstu a organických vzájemných vztahů. Díky prostému mechanickému urychlení nás film přenesl ze světa posloupnosti a spojitosti do světa tvořivé konfigurace a struktury. Poselstvím filmového média je přechod od lineárních spojů ke konfiguracím. Tento přechod vedl k dnes zcela platnému postřehu: „Jestliže to funguje, je to zastaralé.“ Když pak elektrická rychlost vystřídala mechanické filmové sekvence, siločáry ve strukturách a médiích se vyjasnily a zvýraznily. Vracíme se k inkluzivní formě ikonu.

Vysoce literární a mechanizované kultuře se film jevil jako svět triumfujících iluzí a snů, které je možné si koupit za peníze. Právě v této etapě vývoje filmu se objevil kubismus, který E. H. Gombrich (*Umění a iluze*) označil za „nejradikálnější pokus o vykořenění dvojznačnosti a o prosazení vlastní interpretace obrazu — jako lidské kon-

strukce, obarveného plátna“. Kubismus totiž nahrazuje „hledisko“, perspektivní iluzi, všemi stránkami předmětu najednou. Místo specializované iluze třetího rozměru na plátně kubismus vytváří vzájemnou souhru rovin a protiklad či dramatický konflikt modelů, světla a textur, které vtažením „předávají sdělení“. Podle mnohých zde jde především o malování, ne o iluze.

Jinými slovy kubismus dvojrozměrným zobrazením pohledu na předmět zevnitř i zvenčí, zdola i shora, zepředu i zezadu a tak dále opouští iluzi perspektivy a nahrazuje ji mžikovými smyslovými uvědoměním si celku. Kubismus se zmocnil mžikově rychlého totálního vědomí a tak znenadání oznámil, že *médium je poselstvím*. Cožpak není evidentní, že jakmile bude posloupnost vystřídána simultánností, ocitneme se ve světě struktury a konfigurace? Cožpak k témuž nedošlo vedle malířství, poezie a komunikací i ve fyzice? Specializované segmenty pozornosti se přesunuly do totálního pole, takže dnes můžeme zcela přirozeně konstatovat: „*Médium je poselstvím*.“ Před příchodem elektrické rychlosti a totálního pole toto zjevné nebylo. Zdálo se, že poselstvím je „obsah“, neboť se lidé ptávali, o čem obraz je. Nikdy je však nenapadlo se zeptat, o čem je melodie nebo o čem je dům nebo šaty. V těchto věcech si lidé podrželi určitý smysl pro celkový model, pro jednotu formy a funkce. Avšak v elektrickém věku se tato integrální myšlenka struktury a konfigurace tak rozšířila, že se jí zmocnila pedagogika. Místo aby v aritmetice pracoval se specializovanými „problémy“, řídí se dnes strukturální přístup siločárou v poli čísla a vede malé děti k tomu, aby hloubaly o teorii čísla a „množinách“.

Kardinál Newman řekl o Napoleonovi: „Pochopil gramatiku střelného prachu.“ Napoleon věnoval určitou pozornost i jiným médiím, zvláště semaforovému telegrafu, který mu poskytl velkou výhodu nad nepřítelem. Je doloženo, že prohlásil: „Troje nepřátelské noviny jsou nebezpečnější než tisíc bajonetů.“

Prvním, kdo zvládl gramatiku knihtisku a typografie, byl Alexis de Tocqueville. Dokázal tak dobře vyčíst poselství přicházejících změn ve Francii a Americe, jako by je četl nahlas z textu, který mu někdo podal. Ve skutečnosti bylo pro Tocquevilla devatenácté století ve Francii a v Americe právě takovou otevřenou knihou proto, že se naučil gramatice knihtisku. De Tocqueville také věděl, kdy ta

to gramatika neplatí. Když byl dotázán, proč jako znalec a obdivovatel Anglie o ní nenapíše knihu, odpověděl:

Člověk by musel trpět neobvyklou mírou filozofické naivity, aby si mohl namlouvat, že může za šest měsíců posoudit Anglii. I rok mi vždycky připadal jako příliš krátká doba k řádnému zhodnocení Spojených států, a je práce o mnoho snazší učinit si jasnou a přesnou představu o americké Unii než o Velké Británii. V Americe jsou veškeré zákony odvozeny z téže myšlenkové linie. Celá společnost je takřka založena na jediném faktu; vše pramení z téhož principu. Ameriku bychom mohli přirovnat k lesu, který je prořat mnoha přímými cestami, sbíhajícími se v jednom bodu. Avšak v Anglii jsou cesty klikaté, a představu o celku si můžeme učinit pouze tím, že každou z těch cest projdeme.

Ve své dřívější práci o Velké francouzské revoluci de Tocqueville ukázal, že to bylo tištěné slovo, které po dosažení kulturního nasycení v osmnáctém století homogenizovalo francouzský národ. Francouzi se v celé zemi, od severu k jihu, stali stejným druhem lidí. Typografické principy uniformity, kontinuity a lineárnosti překryly složitost staré feudální a orální společnosti. Revoluci provedli noví vzdělanci a právníci.

Avšak staré orální tradice zvykového práva, opírajícího se o středověkou instituci parlamentu, byly v Anglii tak silné, že se žádná uniformita či kontinuita nové vizuální tištěné kultury úplně neujala. V důsledku toho nikdy nedošlo k nejdůležitější události anglické historie, totiž k Anglické revoluci po vzoru revoluce francouzské. S výjimkou monarchie nemusela Americká revoluce odstraňovat či vykořeňovat žádné středověké právní instituce. A mnozí autoři tvrdí, že se americký prezidentský úřad stal daleko osobnějším a monarchičtější, než by toho mohl dosáhnout kterýkoli evropský monarcha.

De Tocquevilleův kontrast mezi Anglií a Amerikou je zjevně založen na typografii a tištěné kultuře, které vedly k uniformitě a kontinuitě. De Tocqueville říká, že Anglie tento princip odmítla a přidržela se dynamické či orální tradice zvykového práva. Z toho plyne diskontinuita a nepředvídatelnost anglické kultury. Gramatika tisku nemůže pomoci při konstrukci poselství orální a nepsané kultury a institucí. Matthew Arnold anglickou aristokracii správně označil za barbarskou, protože její moc a postavení nemají

nic společného se vzdělaností či s kulturními formami typografie. Jak řekl vévoda z Gloucesteru Edwardu Gibbonovi po uveřejnění jeho *Úpadku a pádu římského císařství*: „Další zatraceně tlustá kniha, pane Gibbone, což? Slátaniny, slátaniny a nic než slátaniny, vidíte, pane Gibbone?“ De Tocqueville byl vysoce vzdělaný aristokrat, který se dokázal odpoutat od hodnot a předpokladů typografie. Proto on jediný porozuměl gramatice typografie. A pouze takt, zachováme-li si odstup od každé struktury či média, bude možné rozeznat jejich principy a siločáry. Každé médium totiž má schopnost vnutit své vlastní předpoklady těm, kteří se nemají na pozoru. Předpověď a kontrola jsou umožněny tím, že se tohoto podvědomého narcisovského transu vyvarujeme. V tom nám nejvíce pomůže poznání, že nás takové očarování může zasáhnout bezprostředně po kontaktu, jako při prvních taktch nějaké melodie.

E. M. Forsterova *Cesta do Indie* je dramatickou studií neschopnosti orální a intuitivní kultury vyrovnat se s racionálními a vizuálními evropskými modely zkušenosti. „Racionální“ pro Západ samozřejmě dlouho znamenalo „uniformní, neustálý a sekvenční“. Jinými slovy jsme si popletli rozum se vzdělaností, racionalismus s jedinou technologií. Tradičnímu Západu se tak v elektrickém věku zdá, že se člověk stává iracionálním. Ve Forsterově románu přichází chvíle pravdy a vytržení z typografického transu Západu v Marabarských jeskyních. Rozumové schopnosti Adély Questedové se nemohou vyrovnat s totálním inkluzívním rezonančním polem, s Indií. Po návštěvě jeskyní „život šel dál jako obvykle, avšak neměl žádné důsledky; zvuky se neozývaly a myšlení se nerozvíjelo. Zdálo se, že vše je odříznuto u kořene a že je proto nakaženo iluzemi“.

Cesta do Indie (titul pochází od Whitmana, který měl vizi Ameriky směřující na Východ) je podobenstvím o západním člověku v elektrickém věku. Její vztah k Evropě a k Orientu je pouze náhodný. Stojíme před konečným konfliktem mezi viděným a slyšeným, mezi psanými a orálními druhy vnímání a organizace existence. Jak postřehl Nietzsche, porozumění znemožňuje činnost, a proto můžeme zmírnit prudkost tohoto konfliktu pochopením médií, která jsou našimi extenzemi, a vést tento boj jak uvnitř nás samých, tak i navenek.

Ztráta kmenovosti, způsobená literárností, a její traumatické důsledky pro kmenového člověka jsou tématem prá-

ce psychiatra J.C. Carotherse, *Zdraví a nemoc v africkém myšlení* (1953). Značnou část svého materiálu zveřejnil v článku v časopise *Psychiatrie* (listopad 1959): „*Kultura, psychiatrie a psané slovo*.“ Opět to byla elektrická rychlost, která odhalila siločáry západní technologie, působící v nejdlehlších oblastech buše, savany a pouště. Jedním takovým příkladem je beduín, který si na hřbetě velblouda vozí bateriové rádio. Naše technologie běžně zaplavuje domorodce pojmy, na které je nic nepřipravilo. Elektrická média však zaplavují západního člověka přesně stejným způsobem jako domorodce. Ve svém literárním prostředí nejsme o nic víc připraveni se vyrovnat s rozhlasem a televizí, než se dokáže ghanský domorodec vyrovnat s gramotností, která jej vytrhuje z kolektivního kmenového světa a vrhá do individuální izolace. Ve svém novém elektrickém světě jsme stejně otupělí jako domorodec, který byl vtažen do naší literární a mechanické kultury.

Elektrická rychlost směšuje prehistorické kultury s odpadem po průmyslových kšeftářích, neliterární lidi s pololiterárními a postliterárními. Velmi běžným důsledkem vykořenění a zaplavení novými informacemi a nekončícím proudem nových modelů informací je různý stupeň duševního zhroucení. Tomuto tématu věnoval Wyndham Lewis sérii svých románů, nazvanou *Věk člověka*. První z nich, *Svátek mládeček*, se zabývá právě zrychlenou změnou médií jako jakýmsi masakrem spáchaným na nevinných. V našem světě si stále více uvědomujeme účinky technologie na utváření psychiky a její projevy; ztrácíme tak veškerou důvěru ve své právo připisovat vinu. Ve starověkých společnostech vzbuzoval násilný zločin soucit. Na zabijáka pohlížely tak jako na oběť rakoviny. „Jak strašně se musí cítit“ — to byl jejich komentář. Velmi působivě se touto myšlenkou zabýval J. M. Synge v *Hrdinovi západního světa*.

Zatímco se zločinec jeví jako nekonformista, který není schopen vyhovět požadavku technologie, abychom se chovali podle uniformního a kontinuálního modelu, literární člověk má silný sklon litovat ty, kteří se nedokážou přizpůsobit. Zvláště děti, zdravotně postižení, ženy a barevní se ve světě vizuální a typografické technologie jeví jako oběti nespravedlnosti. Na druhé straně v kultuře, která místo pracovních míst přiděluje lidem role, si trpaslík, hrbáč a dítě vytvářejí svůj vlastní prostor. Neočekává se, že zapadnou do nějaké jednotné a opakovatelné přihrádky,

protože ta má stejně jinou velikost než oni. Vezměme si rčení „Světů vládnou muži“. Tato kvantitativní fráze se v homogenizované kultuře opakuje donekonečna; aby v této kultuře lidé vůbec někam patřili, musí se stát homogenizovanými a tvárnými. Právě testování inteligenčního kvocientu u nás vedlo k obrovskému přívalu nepromyšlených norem. Autoři našich testů si nejsou vědomi své typografické zaujatosti a předpokládají, že jednotné a kontinuální zvyky jsou znamením inteligence. Poškozuji tak lidi sluchové a taktilní.

Ve své recenzi práce A. L. Rowsea *Appeasement* (*The New York Times Book Review*, 24. prosince 1961), pojednávající o cestě k Mnichovu, charakterizoval C. P. Snow špičkové britské mozky a život ve třicátých letech: „Jejich inteligenční kvocient byl daleko vyšší, než je to u politických bossů obvyklé. Proč došlo k takové katastrofě?“ Snow zde souhlasně cituje Rowseův názor: „Nikdy nenaslouchali varování, protože je nechtěli slyšet.“ Protože byli antikomunisty, nemohli Hitlerovu poselství porozumět. Jejich selhání však není ničím ve srovnání s naším dneškem. Američané vsadili na literárnost jakožto na technologii či uniformitu, aplikovanou na všechny úrovně školství, vlády, průmyslu a společenského života; proto jsou dnes totálně ohroženi elektrickou technologií. Hrozba Stalina nebo Hitlera byla vnější. Elektrická technologie je uvnitř našich bran. Tváří v tvář jejímu střetu s Gutenbergovou technologií, na níž a skrze níž se utvořil americký způsob života, jsme otupěli, hluchí, slepí a němí. Zatím však hrozba nebyla rozpoznána, a tak ještě nenastal vhodný čas ke koncipování strategie. Jsem v postavení Louise Pasteura, který lékařům vysvětloval, že jejich největší nepřítel je zcela neviditelný a že jej vůbec nerozpoznali. Naše tradiční reakce na všechna média — totiž že jde o to, jak jsou používána — je necitlivým postojem technologického idiota. „Obsah“ média se totiž podobá šťavnatému kousku masa, které má u sebe lupič, aby odlákal pozornost hlídacích psa myslí. Účinek média je silný a intenzivní právě proto, že jeho „obsahem“ je jiné médium. Obsahem filmu je román, divadelní hra nebo opera. Neexistuje vztah mezi účinkem filmové formy a jejím programovým obsahem. „Obsahem“ psaného či tištěného textu je řeč, avšak čtenáři si tisk ani řeč téměř neuvědomují.

Arnold Toynbee nemá ani ponětí o tom, jak média utvářejí historii, avšak jeho dílo je plné příkladů, kterých

TOYNBEE
můžeme při studiu médií využít. Jednou zcela vážně tvrdil, že výchova dospělých, jako například práce britského Sdružení pro výchovu dělníků, je užitečnou protiváhou bulvárního tisku. Toynbee si myslí, že přestože v naší době všechny orientální společnosti přijaly industriální technologii a její politické důsledky, „na kulturní rovině neexistuje žádná odpovídající jednotná tendence“. (*Studium historie*, ed. Marservell, I. 267). To zní jako hlas literárního člověka, který je zavalen reklamou a přitom se chlubí: „Osobně nevěnuji reklamě žádnou pozornost.“ Duchovní a kulturní výhrady, které mohou mít orientální národy k naší technologii, jim nebudou k ničemu. Technologie nepůsobí na úrovni názorů či pojmů, nýbrž stále a bez jakéhokoli odporu mění vzájemný poměr jednotlivých smyslů a modely vnímání. Vážný umělec je jedinou osobností, která se s technologií dokáže beztréstně střetnout, právě protože si je jako odborník vědom změn, k nimž ve smyslovém vnímání dochází.

Působení média peněz mělo v Japonsku sedmnáctého století účinky, které nejsou nepodobné působení typografie na Západě. Pronikání peněžního hospodářství, napsal v knize *Japonsko* (1931) G. B. Sansom, „přivedlo malou, avšak nezadržitelnou revoluci, která vyvrcholila ve zhroucení feudálního systému vlády a obnovení styku s cizinou po více než dvou stoletích odloučení“. Peníze reorganizovaly smysl života národů právě proto, že jsou *extenzí* našeho smyslového života. Tato změna nezávisí na souhlasu či nesouhlasu těch, kteří ve společnosti žijí.

Arnold Toynbee se pokusil o pochopení transformační schopnosti médií pomocí pojmu „éterizace“, kterou považuje za princip stále většího zjednodušení a efektivity v každé organizaci či technologii. Typicky ignoruje *účinek* těchto forem na reakci našich smyslů. Představuje si, že pro účinek médií a technologie na společnost je relevantní právě reakce našich názorů, „hledisko“, které je zjevně výsledkem uhranutí typografií. Neboť člověk v literární a homogenizované společnosti ztrácí citlivost k pestrému a diskontinuálnímu životu forem. Součástí jeho narcisovské fixace se stala iluze třetího rozměru a „soukromý názor“. Tento člověk je zcela uzavřen tomu, co věděl už Blake či autor *Knihy žalmů*: že se stáváme tím, co nazíráme.

Dnes, kdy se chceme ve své kultuře orientovat a kdy cítíme potřebu oprostit se od zaujatosti a tlaku, který na nás vykonává každá technická forma lidského výrazu, se stačí

pouze podívat na společnost, která ještě tuto formu nepočítala, nebo na některé historické období, kdy byla neznáma. Profesor Wilbur Schramm takovýto taktický tah podnikl ve své studii *Televize v životě našich dětí*. Nalezl oblasti, kam televize ještě vůbec nepronikla, a provedl několik testů. Protože vůbec nestudoval specifiku televizního obrazu, testoval „obsahové“ preference, čas strávený před obrazovkou a slovní zásobu. Jeho přístup k tomuto problému byl zkrátka literární, i když si to Schramm neuvědomoval. V důsledku toho nepřinesla jeho zpráva nic. Kdyby byly jeho metody použity v roce 1500 a zaměřeny na účinky knihtisku na život dětí a dospělých, nebyl by se nic dověděl o změnách, které způsobila v psychologii člověka a společnosti typografie. Knihtisk vedl v šestnáctém století k individualismu a nacionalismu. Programová a „obsahová“ analýza nám neposkytují klíč ani ke kouzlu těchto médií, ani k jejich podprahové palbě.

Ve své zprávě *Komunikace v Africe* vypráví Leonard Doob o jednom Afričanovi, který si za každou cenu musel večer poslechnout zprávy BBC, přestože jim vůbec nerozuměl. Pro něj bylo důležité, aby si ty zvuky každý večer v sedm poslechl. Jeho postoj k řeči byl stejný jako náš postoj k melodii — ozývající se intonace byla dostatečně smysluplná. Ještě v sedmnáctém století měli naši předkové stejný postoj k formám médií jako tento domorodec, jak vyplývá z následujícího pocitu Francouze Bernarda Lama, vyjádřeného v knize *Umění mluvit* (1696):

Je důsledkem moudrosti Boží, který stvořil člověka, aby byl šťasten, že cokoli je užitečné pro jeho konverzaci (způsob života), je mu příjemné . . . protože všechna strava, která pomáhá k výživě, je chutná, zatímco jiné věci, které nemohou být vstřebány a proměněny v souladu s naší podstatou, jsou nechutné. Pro posluchače nemůže být příjemná rozprava, která není taková pro řečníka, a nelze ji ani snadno proslovit, pokud není s potěšením vyslechnuta.

Toto je rovnovážná teorie lidské stravy a výrazu, jakou se dnes, po staletích fragmentarizace a specializace, pokoušíme pro média opět vypracovat.

Papeži Piovii XII. velmi záleželo na tom, aby se v naší době média stala předmětem vážného studia. 17. února 1950 řekl:

Není přehnané tvrzení, že budoucnost lidské společnosti a stabilita jejího vnitřního života do značné míry závisejí na udržení rovnováhy mezi silou komunikačních technik a schopností jednotlivce na ně reagovat.

A Lidstvo tomuto problému po staletí vůbec nevěnuje pozornost. Podprahové a krotké přijímání vlivu médií z nich učinilo vězení bez stěn, v němž žijí jejich lidští uživatelé. Jak poznamenal A. J. Liebling ve své práci *Tisk*, člověk není svobodný, jestliže nechápe, kam směřuje, i kdyby k tomu měl na pomoc pistoli. Každé médium je totiž také silnou zbraní, kterou je možno útočit na jiná média a jiné skupiny. V důsledku toho je náš věk věkem mnoha občanských válek, které se neomezují na svět umění a zábavy. Ve své práci *Válka a pokrok lidstva* profesor J. U. Nef prohlásil: „Totální války naší doby byly výsledkem řady intelektuálních chyb . . .“

Formativní silou médií jsou média sama, a to vyvolává řadu dalších otázek, o nichž se zde můžeme pouze zmínit, přestože by si zasluhovala celé svazky. Technologická média jsou totiž surovinami či přírodními zdroji, přesně stejnými jako uhlí, bavlna a nafta. Každý připustí, že ve společnosti, jejíž hospodářství závisí na jedné nebo dvou surovinách, jako je bavlna, obilí, ryby nebo hovězí dobytek, vzniknou v důsledku toho určité jasně patrné modely organizace společnosti. Orientace na pár hlavních surovin vytváří v hospodářství extrémní nestabilitu, avšak ve společnosti velkou odolnost. Smutek i humor amerického Jihu jsou zakotveny v takovéto ekonomice omezeného počtu surovin. Společnost orientovaná na několik málo druhů zboží je totiž přijímá jako sociální vazbu, stejně jako metropole přijímá tisk. Bavlna a nafta, podobně jako rozhlas a televize, se stávají „stálými poplatky“ celého psychického života komunity. A tato vše zachvacující skutečnost vytváří jedinečnou kulturní příchuť každé společnosti. Všechny její smysly pak platí přemrštěné částky za každou surovinu utvářející její život.

Naše smysly, jejichž extenzemi všechna média jsou, jsou zároveň trvalou zátěží naší osobní energie, utvářející vědomí a zkušenost každého z nás. To lze vnímat i v jiné souvislosti, o níž se zmínil psycholog C. G. Jung v práci *Příspěvky k analytické psychologii* (1928):

Každý Říman byl obklopen otroky. Starověkou Itálii zaplavil otrok se svojí psychologií a každý Říman se vnitřně, a samozřejmě nevědomky, stal otrokem. Protože stále žil v atmosféře otroků, byl infikován — skrze nevědomí — jejich psychologií. Nikdo se před takovým vlivem nemůže uchránit.

„Valčík,“ uvádí Curt Sachs ve své práci *Světové dějiny tance*, „byl důsledkem touhy po pravdě, prostotě, blízkosti přírodě a primitivismu, která naplňovala poslední dvě třetiny osmnáctého století.“ Ve století jazzu nám možná uniká, že valčík vznikl jako horký a explozivní lidský výraz, který prolomil feudální bariéry dvorských a sborových tanců.

Existuje základní princip odlišující horká média jako rozhlas nebo film od chladných jako telefon nebo televize. Horké médium je extenzí jediného smyslu pomocí „vysoké definice“. Vysoká definice je stav naplněnosti daty. Fotografie je vizuálně „vysokodefiniční“. Karikatura je „nízkodefiniční“, prostě proto, že je v ní velmi málo vizuálních informací. Telefon je chladné médium, nízkodefiniční, protože ucho dostává jen skrovné množství informací. A řeč je chladné médium, protože posluchač toho dostává tak málo a tolik toho musí doplnit. Na druhé straně horká média nemusí být posluchači v takové míře zaplňována či doplňována. Pro horká média je tedy charakteristická nízká participace, zatímco chladná média vedou posluchače k vysoké míře participace a doplnění. Je proto přirozené, že účinky, které má na uživatele horké médium, jako je rozhlas, se značně liší od účinků chladných médií, jako je telefon.

Chladná média jako hieroglyfy či psané znaky se svými účinky velmi liší od fonetické abecedy, která je médiem horkým a explozivním. Když byla abeceda přivedena na vysoký stupeň abstraktní vizuální intenzity, stala se typografií. Specialistická intenzita tištěného slova prolomila pouta středověkých gild a klášterů a vytvořila krajně individualistické modely podnikání a monopolů. Avšak typický zvrát nastal ve chvíli, kdy do krajnosti dovedený monopol vyústil v návrat korporace a jejího neosobního vládnutí

nad mnoha lidmi. Ohřátí média písma na opakovatelnou intenzitu tisku vedlo k nacionalismu a náboženským válkám šestnáctého století. Těžká a neohrabaná média, jako je kámen, na sebe vážou čas. Použijeme-li je k psaní, stávají se vskutku velmi chladnými a spojují pak různé věky. Naproti tomu papír je horkým médiem, horizontálně sjednocujícím prostory jak v politických, tak v zábavních impériích.

Horká média umožňují méně participace než chladná; přednáška nebo kniha vedou k nižší participaci než seminář nebo rozhovor. Když se objevil knihtisk, ze života a umění bylo vyloučeno mnoho dřívějších forem a mnohé získaly zvláštní novou intenzitu. Avšak naše doba je přelplněna příklady principu, že horká forma vylučuje, zatímco chladná forma zahrnuje. Když před sto lety začaly baletky tančit na špičkách, zavládl pocit, že umění baletu nabylo nové „duchovnosti“. Tato nová intenzita z baletu vyloučila mužské postavy. Nástup průmyslové specializace a exploze domácích funkcí do prádelen, pekáren a nemocnic, postavených na periférii komunity, fragmentarizoval i roli žen. Intenzita či vysoká definice plodí specialismus a fragmentarizaci v životě i v zábavě, což vysvětluje, proč je třeba každý intenzivní zážitek „zapomenout“, „cenzurovat“ a zredukovat do velmi chladného stavu, než se jej můžeme „naučit“ nebo jej asimilovat. Spíše než mravní funkcí je freudovský „cenzor“ nepostradatelnou podmínkou učení. Kdyby měly různé struktury našeho vědomí plně a přímo přijmout každý otřes, staly by se z nás záhy uzlíčky nervů s opožděnými reakcemi, co chvíli zoufale bijícími na poplach. „Cenzor“ chrání naši centrální soustavu hodnot i naši fyzickou nervovou soustavu prostě tím, že zážitek zpočátku značně ochlazuje. Pro mnohé lidi tento chladicí systém přináší celoživotní stav psychického *rigor mortis*, náměsícnictví, které je zvláště dobře pozorovatelné v obdobích nástupu nových technologií.

Robert Theobald v práci *Bohatí a chudí* uvádí příklad rušivého dopadu horké technologie, která vystřídala chladnou: když australští domorodci dostali od misionářů ocelové sekyry, jejich kultura, založená na kamenné sekyře, se zhroutil. Kamenné sekyry byly nejen vzácné, byly odjakživa základním symbolem postavení a důležitosti muže. Misionáři přivezli spousty ocelových sekyr a rozdali je ženám a dětem. Muži si je dokonce museli půjčovat od žen, což způsobilo zhroucení mužské důstojnosti. Tradiční

kmenová a feudální hierarchie se rychle hrouť, kdykoli se setká s nějakým mechanickým, uniformním a opakujícím se horkým médiem. Média peněz, kola, psaní nebo každá jiná forma specialistického urychlení výměny a informací povedou k fragmentarizaci kmenové struktury. Daleko výraznější urychlení, k němuž dochází díky elektřině, může podobně obnovit kmenový model intenzivní vtaženosti, který se v Evropě objevil se zavedením rozhlasu a který se nyní díky televizi asi objeví v Americe. Specialistické technologie odstraňují kmenovost. Nespecialistická elektrická technologie kmenovost vrací. Zmatek vyplývající z nového rozdělení pracovních kvalifikací je doprovázen značným kulturním zaostáváním, neboť lidé mají pocit, že musí pohlížet na nové situace stejně jako na staré a ve věku imploze přicházet s představami o „populační explozi“. Newtonovi se ve věku hodin podařilo ukázat fyzikální univerzum pomocí obrazu hodin. Básníci jako Blake však svoji reakcí na hodiny Newtona daleko předstihli. Blake hovořil o potřebě být zachráněn „z jediné vize a Newtonova spánku“. Velmi dobře věděl, že Newtonova reakce na problém nového mechanismu byla sama pouhým mechanickým opakováním onoho problému. Blake považoval Newtona, Locka a další za hypnotizované narcisovské typy, které vůbec nejsou schopny se s problémem mechanismu vyrovnat. W. B. Yeats přišel ve slavném epigramu se zcela blakeovskou verzí Newtona a Locka:

Locke upadl do transu,
zahrada mrtva klesla k zemi,
Bůh z jeho boku vytáhl
spřádací jenny.

Locke, filozof mechanického a lineárního asocianismu, je Yeatem představován jako člověk hypnotizovaný svým vlastním obrazem. „Zahrada“, sjednocené vědomí, skončila. Člověk osmnáctého století získal extenzi sama sebe v podobě spřádacího stroje, kterému dává Yeats plně sexuální význam. Žena je tak pojata jako technologická extenze mužova bytí.

Blake na svůj věk reagoval tím, že proti mechanismu postavil organický mýtus. V dnešním pokročilém elektrickém věku je sám romantický mýtus prostou a automatickou reakcí, kterou můžeme matematicky formulovat a vyjádřit i bez imaginativní blakeovské vize. Kdyby

se Blake ocitl v elektrickém věku, nereagoval by na něj pouhým opakováním elektrické formy. Mýtus totiž je mžikově rychlou vizí komplexního procesu, který obvykle probíhá po dlouhou dobu. Mýtus je kontrakcí či implozí každého procesu a mžiková rychlost elektriny dává dnešní běžné průmyslové a sociální činnosti mytickou dimenzi. Žijeme myticky, avšak dále myslíme fragmentárně a jedno-rozměrně.

Dnešní vědci si ostře uvědomují nesrovnatelnost mezi způsoby, jakými pracují se svým předmětem, a předmětem samým. Starozákonní i novozákonní biblisté často opakují, že přestože jejich přístup musí být lineární, jejich předmět lineární není. Ten se týká vztahů mezi Bohem a člověkem a mezi Bohem a světem. Všechny tyto vztahy existují zároveň a zároveň se navzájem ovlivňují. Hebrejské a východní myšlení přistupuje k problému a jeho řešení způsobem, který je typický pro všechny orální společnosti. Celé poselství je pak znovu a znovu sledováno, zdánlivě zbytečně, po závitěch soustředné spirály. Jestliže jsme ochotni je přijmout, stačí k pochopení celého poselství prvních pár vět. To zřejmě inspirovalo Franka Lloyda Wrighta, když navrhoval soustřednou a spirálovou Guggenheimovu galerii. Její forma je v elektrickém věku nevyhnutelná; soustředný model je v ní prosazen mžikovostí a hloubkovým působením elektrické rychlosti. Avšak soustřednost s jejím nekonečným protínáním rovin je k pochopení nezbytná. Je vlastně hlavní technikou pochopení. Jako taková je pro studium médií nezbytná, protože žádné médium nemá svůj význam či existenci samo o sobě, nýbrž pouze ve stálé interakci s dalšími médii.

Nová elektrická struktura a konfigurace života se stále více střetává se starými lineárními a fragmentovanými postupy a nástroji analýzy, zděděnými po mechanickém věku. Stále více se obracíme od obsahu poselství ke studiu celkového účinku. Kenneth Boulding to vyjádřil ve své práci *Představa*, kde píše: „Významem poselství je změna, kterou vyvolává v představách.“ Zájem o účinek spíše než o význam je základní změnou, k níž došlo v naší elektrické době, neboť v účinku jde o celkovou situaci a ne o jedinou rovinu pohybu informací. Je dosti překvapivé, že tato priorita účinku před informací byla uznána v britské definici urážky na cti: „Čím větší je pravda, tím větší je urážka na cti.“

Zpočátku vyvolávala elektrická technologie obavy. Nyní

vyvolává spíše nudu. Prodělali jsme tři stadia — zděšení, odpor a vyčerpání — která se objevují při každé chorobě či životním stresu, ať již individuálním či kolektivním. Vyčerpání a deprese, které se dostavily po prvním střetu s elektrinou, nás alespoň připravily na nové problémy. Avšak zaostalé státy, do nichž jen málo pronikla naše mechanická a specialistická kultura, jsou na konfrontaci s elektrickou technologií a její pochopení připraveny daleko lépe. Zaostalé a neindustriální kultury nemusí při svém střetnutí s elektromagnetismem překonávat žádné specialistické zvyky. Navíc si do značné míry dodnes udržely svoji tradiční orální kulturu, která má totální, jednotný charakter, který je obdobný poli našeho nového elektromagnetismu. Naše staré industrializované oblasti, jejichž orální tradice automaticky erodovaly, je možná budou muset znovu objevit, budou-li se chtít s elektrickým věkem vyrovnat.

Z pohledu horkých a chladných médií jsou zaostalé země chladné a my horcí. „Městský elegán“ je horký, venkovan je chladný. Avšak z perspektivy obratu postupů a hodnot, k němuž v elektrickém věku došlo, byla mechanická minulost horká a my, lidé televizního věku, jsme chladní. Valčík byl horkým, mechanickým tancem, který se hodil k industriální době svojí pompézností a spojením se společenskými událostmi. Naproti tomu twist je chladnou, vtaženou a hovorovou formou improvizovaného gesta. V době horkých nových médií filmu a rozhlasu se hrál horký jazz. Avšak jazz sám má sklon stát se neformální dialogickou formou tance, které zcela chybí opakující se a mechanická forma valčíku. Poté, co byl první náraz rozhlasu a filmu absorbován, přišel zcela přirozeně jazz chladný.

V čísle časopisu *Life* věnovaném Rusku (13. září 1961) nalezneme zmínku o tom, že v ruských restauracích a barech „je twist tabu, přestože charleston je tolerován“. Co to znamená? Země v procesu industrializace považují horký jazz za slučitelný se svými rozvojovými programy. Naproti tomu chladná a vtažená forma twistu by se takové kultuře okamžitě jevila jako zpátečnická a neslučitelná s jejím novým důrazem na mechanismus. Charleston, připomínající mechanickou loutku, ovládanou nitkami, se Rusku jeví jako avantgardní forma. Na druhé straně my spatřujeme avantgardu v chladném a primitivním, neboť od nich očekáváme hlubokou vtaženost a integrální výraz.

Příliš horlivý prodáváč a „horká“ linka se v televizním

věku stávají pouhou komedií. Smrt všech obchodních cestujících, zabitých jediným máchnutím televizní sekery, změnila horkou americkou kulturu v chladnou, která o sobě nemá ani ponětí. Jako by Amerika prožívala opačný proces, než je ten, který popsala Margaret Meadová v časopise *Time* (4. září 1954): „Mnozí lidé si stěžují, že se společnost musí pohybovat příliš rychle, aby udržela krok se strojem. Při rychlém pohybu je velmi výhodné se pohybovat v celku, tak, aby souběžně docházelo ke změnám ve společnosti, výchově i v trávení volného času. Musíte změnit celý model i celou skupinu najednou — a k pohybu se musí rozhodnout lidé sami.“

Margaret Meadová zde uvažuje o změně jako o uniformním zrychlení pohybu, jako o uniformním ohřátí zosťalých společností. Nepochybně se přibližuje svět, který bude do té míry automaticky ovládnán, že bude možno uvažovat třeba takto: „V příštím týdnu zkrátíme v Indonésii rozhlasové vysílání o šest hodin, aby nenastal značný pokles zájmu o literaturu.“ Nebo: „V příštím týdnu bychom mohli v Jižní Americe přidat dvacet hodin televizního programu a tak snížit kmenovou teplotu, kterou v minulém týdnu zvýšil rozhlas.“ Dnes by bylo možno naprogramovat celé kultury tak, aby jejich emocionální klima zůstalo stálé, stejně jako jsme už začali poznávat prostředky, jakými je možné udržovat rovnováhu ve světových trzích ekonomikách.

V čistě osobní a soukromé sféře si často připomínáme, jakých změn tónu a postojů bývá v různých dobách a obdobích zapotřebí, aby se nám situace nevymkla z ruky. Členové britských klubů si ve jménu kolegiality a kamarádství už dávno zakázali, aby se v jejich vysoce participáčních klubech vůbec někdo zmínil o tak horkých tématech, jako jsou náboženství a politika. Ve stejném duchu napsal W. H. Auden: „... v této sezóně bude mít člověk dobré vůle schované trumfy v rukáve . . . přímý mužný styl dnes slouží pouze Jagovi“ (úvod ke sbírce Johna Betjemana *Uhlazený, ne však elegantní*). Za renesance, kdy technologie knihtisku silně ohřála teplotu sociálního *milieu*, gentlemani a dvořané (ve stylu Hamleta a Merkurcia) naproti tomu zaujali postoj ležerní a chladné nonšalance, charakteristické pro hravou a nadřazenou bytost. Audenova narážka nám připomíná, že Jago byl *alter ego* a pobočníkem intenzivně vážného a velmi nenonšalantního generála Othella. Tím, že Jago napodobil vážného a přímého generála, ohřál svůj

vlastní obraz a vyložil karty na stůl, až jej generál Othello nazval pěkně nahlas a srozumitelně „počestným Jagem“, člověkem, který naslouchá chmurnému a vážnému hlasu svého srdce.

V celé své práci *Město v dějinách* dává Lewis Mumford přednost chladným a neformálně strukturovaným městům před městy horkými a intenzivně zaplněnými. Mumford se domnívá, že se ve vrcholném období Athén ještě udržela většina demokratických zvyků vesnického života a participace. Byla to doba prudkého rozvoje nejrůznějších projevů výrazu a zvědavosti člověka, jaký už nebyl možný později, ve vysoce rozvinutých městských centrech. Vysoce rozvinutá situace již svou podstatou skýtá málo příležitostí k participaci a přísně vyžaduje specialistickou fragmentarizaci od těch, kteří by tuto situaci chtěli ovládnout. Například to, co je dnes v obchodu a řízení známo jako „rozšíření pracovní náplně“, dává zaměstnancům více volnosti v objevování a definování jejich úkolů. Podobně čtenář detektivky participuje jako spoluautor, prostě proto, že toho bylo z vyprávění tolik vynecháno. Sítové hedvábné punčochy jsou daleko smyslnější než hladké nylonky, protože oko musí obraz zaplnovat a doplňovat. Stejně je tomu v případě mozaiky televizního přenosu.

Douglas Cater v práci *Čtvrtý pilíř vlády* vypráví, s jakou chutí lidé ve washingtonských novinových redakcích zaplňovali bílá místa v obrazu osobnosti prezidenta Calvina Coolidge. Protože se tolik podobal pouhé karikatuře, cítili nutkání — kvůli němu i jeho publiku — jeho obraz doplnit. Je výmluvné, že dal tisk Coolidgeovi přezdívku „cool“ (chladný). Stejně jako každé chladné médium, postrádala i představa, kterou si veřejnost o Coolidgeovi vytvořila, jakoukoli artikulaci dat, takže se pro něj opravdu hodilo jen jediné slovo. Byl vskutku chladný. K velké radosti tisku, horkého média horkých 20. let, postrádal chladný prezident image; proto ji tisk musel pro veřejnost teprve vytvořit. Naproti tomu Franklin Delano Roosevelt byl horkým tiskovým politikem, který s novinami soupeřil a liboval si, že mohl udělat tisku čáru přes rozpočet svými vystoupeními v horkém médiu rozhlasu. Naopak Jack Paar měl v chladném médiu televize chladnou show a stal se soupeřem majitelů nočních klubů a jejich spojenců ve společenských rubrikách. Zápas Jacka Paara s bulvárními žurnalisty byl zvláštním příkladem střetnutí mezi hor-

kým a chladným médiem, k jakému došlo při „skandálu se zmanipulovanými televizními kvízy“. Soupeření o velké výnosy z reklam mezi horkými médii tisku a rozhlasu na jedné straně a televizí na straně druhé vneslo zmatek do aféry Charlese Van Dorena a přehrálo ji. Přitom o něj vůbec nešlo.

9. srpna 1962 přinesla agentura Associated Press tuto zprávu z kalifornské Santa Moniky:

Téměř 100 řidičů muselo odpykat svůj dopravní přestupek tím, že shlédli policejní film o dopravních nehodách. Dva z nich byli stíženi nevolností a šokem a musel k nim být přivolán lékař...

Řidičům byla nabídnuta pětidolarová sleva z pokuty, budou-li ochotni shlédnout film *Signál 30*, vyrobený policií státu Ohio.

Ve filmu bylo slyšet i nárek obětí dopravních nehod.

Je sporné, zda film, horké médium s horkým obsahem, dokáže ochladit horké řidiče. Tento problém se však týká každého chápání médií. Horká média nemohou nikdy vést k přílišnému vcítění či participaci. Proto inzerát pojišťovny ukazující tatínka napojeného na umělé plíce a obklopeného radostně se tvářící rodinkou vzbudil ve čtenářích víc hrůzy než veškerá moudrá varování. Tatáž otázka vyvstává i v souvislosti s trestem smrti. Má těžký trest největší odstrašující účinek? A co atomová bomba a studená válka? Je hrozba masivní odvety tím nejúčinnějším nástrojem míru? Což není zjevné, že v každé lidské situaci, v níž je dosaženo bodu nasycení, dochází k určité zbrkllosti? Jsou-li veškeré dostupné zdroje a energie soustředěny v určitém organismu nebo struktuře, dochází v celém modelu k jakémusi zvratu. Ukázka brutality, která měla odstrašit, může sama brutalizovat. Brutalita ve sportu může — alespoň za jistých okolností — humanizovat. Avšak atomová bomba i odvěta jakožto odstrašující prostředek jasně ukazují, že delší období strachu vede k otupělosti, na což se přišlo při úvahách o programu výstavby protiatomových krytů. Za věčnou bdělost platíme lhostejností.

Rozhodující však je, zda horké médium působí v horké kultuře nebo v chladné. Rozhlas, horké médium, má v chladných nebo neliterárních kulturách prudké účinky, úplně jiné než dejme tomu v Anglii nebo v Americe, kde je rozhlas považován za zábavu. Chladná kultura nebo kultura s nízkým stupněm literárnosti nemůže považovat

za zábavu horká média jako film nebo rozhlas. Tato média v ní mají přinejmenším stejně převratné účinky, jaké měla v našem vysoce literárním světě televize, chladné médium.

Dnes, v situaci chladné války a horkého strachu z atomové bomby, naše kulturní strategie velmi potřebuje humor a hru. Hra ochlazuje horké situace skutečného života tím, že je napodobuje. Sportovní soutěže, v nichž se utkává Rusko se Západem, však stěží povedou k uvolnění. Je jasné, že takové sporty jittí. A to, co ve svých médiích považujeme za zábavu a legraci, se chladné kultuře jeví jako zuřivá politická agitace.

Abychom si jasněji uvědomili základní rozdíl mezi horkými a chladnými médii, srovnajme přenos symfonického koncertu s pořadem ukazujícím jeho přípravu. Dva z nejlepších pořadů, jaké kdy kanadská společnost CBC vysílala, nám ukázaly Glenna Goulda, jak nahrává klavírní recitály, a Igora Stravinského, jak nastudovává své nové skladby s Torontským symfonickým orchestrem. Chladné médium jako televize, je-li přiměřeně užíváno, si takovouto vtaženost do procesu vyžaduje. Pro horká média jako rozhlas či gramofonová deska se hodí jasně definovaný sevržený program. Kontrastem horké a chladné prózy se mnohokrát zabýval Francis Bacon. Proti psaní pomocí „metod“, hotových celků, postavil aforismy a krátké postřehy, například „Odplata je jakousi divokou spravedlností“. Pasivní konzument chce hotové celky, ale podle Bacona se ti, kterým jde o poznání a hledání příčin, uchylují k aforismům právě proto, že jsou neúplné a vyžadují hloubkovou participaci.

Princip, který odlišuje horká a chladná média, je dokonale vyjádřen v lidovém úsloví: „Kdo by flirtoval s obrylenou dívkou?“ I přes muzikálovou postavu atraktivní obrylené knihovnice Marion brýle intenzifikují vnější vzhled a příliš vyplňují ženský obraz. Na druhé straně sluneční brýle vytvářejí záhadný a nepřístupný dojem, podněcující ke značné míře participace a doplnění.

Když se ve vizuální a vysoce literární kultuře s někým poprvé setkáme, jeho vzhled přehluší zvuk jeho jména, takže se v sebeobraně zeptáme: „Jak se píše vaše jméno?“ Naopak v kultuře ucha převažuje zvuk jména, což věděl James Joyce, v jehož *Plačkách za Finneganem* čteme otázku: „Kdo vás tak blbě pojmenoval?“ Pro člověka je totiž jeho vlastní jméno otupující ranou, z níž se už nikdy nepzpamatuje.

Dalším vyvýšeným místem, z něhož je dobře vidět rozdíl mezi horkými a chladnými médii, je kanadský žertík. Horké literární médium natolik vylučuje praktický a participační aspekt žertu, že jej Constance Rourkeová ve své knize *Americký humor* vůbec nepovažuje za vtipný. Pro literáty je kanadský žertík se svojí totální fyzickou vtažeností stejně nevkusný jako slovní hříčka, která nás vytrhuje z hladkého a uniformního postupu, z typografického řádu. Literátům, kteří si vůbec nejsou vědomi intenzivně abstraktní povahy typografie, se vskutku jeví jako „horké“ právě primitivnější a participační umělecké formy, zatímco abstraktní a intenzivně literární forma jim připadá „chladná“. „Možná jste si povšimla, madam“ řekl doktor Johnson s bojovným úsměvem, „že jsem tak dobře vychován, až to hraničí se zbytečným puntíčkářstvím.“ A doktor Johnson měl pravdu, když se domníval, že „dobré vychování“ dostalo význam bílé košile a dobrého oblečení, které se snaží vyrovnat přisnosti tištěné stránky. „Pohodlí“ nahrazuje vizuální uspořádání takovým, které umožňuje nenucenou participaci smyslů. To je vyloučeno v případech, kdy některý smysl, zvláště zrak, je natolik ohřát, že začíná v situaci dominovat.

Avšak při experimentech, kde byly odstraněny veškeré vnější vjemy, začíná pokusná osoba smysly zuřivě doplňovat a propadá čirým halucinacím. Zatímco ohřátí jednoho smyslu vede k hypnóze, ochlazení všech smyslů vede k halucinacím.

Podívejme se na jeden titulek z 21. června 1963:

ZA 60 DNÍ ZAHAJUJE HORKÁ LINKA
WASHINGTON — MOSKVA

Londýnské *Times* hlásí ze Ženevy:

Včera zde Charles Stelle za Spojené státy a Semjon Carapkin za Sovětský svaz podepsali dohodu o zřízení přímého telekomunikačního spojení mezi Washingtonem a Moskvou . . .

Podle amerických úředníků toto spojení, tak zvaná „horká linka“, zahájí činnost do 60 dnů. Budou pro ně pronajaty dvě dálkopisné komerční linky, jedna kabelová a jedna bezdrátová.

Rozhodnutí použít horkého tiskového média namísto chladného, participačního telefonu bylo krajně nešťastné. Nepochybně je ovlivnila literární zaujatost Západu pro tištěnou formu, která je prý neosobnější než telefon. Tištěná forma má v Moskvě zcela jiné implikace než ve Washingtonu. Totéž platí o telefonu. Rusové tento přístroj milují, protože je kongeniální s jejich orálními tradicemi a umožňuje bohatou nevizuální vtaženost. Rusové užívají telefon k dosažení efektů spojovaných u nás s představou člověka, který drží někoho za klopou a cosi mu ze vzdálenosti třiceti centimetrů vášnivě vykládá.

Telefon i dálkopis znamenají zesílení podvědomé, rozdílností kultur dané zaujatosti Moskvy i Washingtonu a přímo vybízejí k ohromným nedorozuměním. Rusové odposlouchávají místnosti a špehují uchem; považují to za zcela přirozené. Přitom jsou pohoršeni naší vizuální špionáží a shledávají ji zcela nepřirozenou.

Už od pradávna je znám princip, podle něhož se věci v průběhu svého vývoje jeví ve formách, které jsou protikladné formám definitivním. Zájem o schopnost věcí obra-

cet se při svém vývoji ve svůj opak je zjevný v nejrůznějších prorockých i humorných postřezích. Alexander Pope napsal:

Neřest je zrůda s tváří příšernou,
že zášť k ní cítí, kdo ji zahlédnou;
když ji však častěji v zlých rysech čtem,
snesem ji, politujem, obejmem.

[Přeložil Z. Hron.]

Housenka se dívá na motýla a říká: „Vsaď se, že mě v týdle parádě nechytíš?“

Na jiné úrovni jsme se v našem století stali svědky přechodu od demaskování tradičních mýtů a legend k jejich uctivému studiu. Jak začínáme hluboce reagovat na život společnosti a na problémy naší globální vesnice, stáváme se reakcionáři. Vtaženost, doprovázející naše mžikové rychlé technologie, mění i ty nejvíce „sociálně citící“ lidi v konzervativce. Když se na oběžnou dráhu dostal Sputnik, jedna učitelka požádala žáky druhé třídy, aby na toto téma napsali básničku. Jedno dítě napsalo:

Hvězdy jsou tak velké,
Země je tak malá,
zůstaň, jaký jsi.

Pro člověka má poznání i proces poznávání stejný význam. Také naše schopnost vnímat galaxie i struktury atomů je pohybem schopností, které je zahrnují a přesahují. Žák druhé třídy, který napsal uvedenou básničku, žije ve světě, který je daleko větší, než může dnešní vědec svými přístroji změřit či svými pojmy popsat. W. B. Yeats o tomto zvratu napsal: „Viditelný svět už není skutečný, a neviděný svět už není snem.“

Tuto transformaci reálného světa ve svět science fiction nyní doprovází rychlý proces, v němž se západní svět stává východním, zatímco Východ se pozápadiňuje. Joyce tento reciproční zvrát zakódoval do tajemné věty:

Západ vytrhne Východ ze sna,
zatímco tobě bude noc jítrem.

Název jeho díla *Placky za Finnegana* (Finnegans Wake) je řadou mnohovrstevných jazykových hříček o obratu,

v němž západní člověk opět vstupuje do svého kmenového, Finnova cyklu. Jde po stopách starého Finna, avšak tentokrát se do kmenové noci vrací v dokonale bdělém stavu. Podobá se našemu dnešnímu vědomí nevědomí.

Vystupňování rychlosti z mechanické do mžikové elektrické formy obrací explozi v implozi. V našem dnešním elektrickém věku se implodující čili kontrakční energie našeho světa střetávají se starými expanzivními a tradičními organizačními modely. Až donedávna měly naše instituce a společenské, politické a ekonomické uspořádání společný jednosměrný model. Stále o něm uvažujeme jako o „explozivním“ či expanzivním. Ačkoli už ztratil svoji platnost, stále hovoříme o populační explozi a explozi vzdělání. Ve skutečnosti naše starosti s populací nejsou působeny růstem počtu lidí. Jde spíše o to, že dnes všichni lidé na celém světě musí žít v krajní vzájemné blízkosti, způsobené elektrickou vtažeností do života druhých. Podobně ve školství nevyvolává krizi rostoucí počet těch, kteří se chtějí učit. Naše současné obavy o školský systém vyplývají z přechodu ke vzájemně propojenému poznání, zatímco dříve byly jednotlivé školní předměty odděleny. Elektrická rychlost rozpouští suverenitu jednotlivých kategorií stejně rychle jako suverenitu státu. Posedlost staršími modely mechanické jednosměrné expanze z center k okrajům už v našem elektrickém světě není relevantní. Elektrizace necentralizuje, ona decentralizuje. Připomíná to rozdíl mezi železničním systémem a elektrickou rozvodnou sítí: železnice vyžaduje konečné stanice a velká městská centra. Elektrická energie, která slouží jak na farmě, tak v místnostech správní rady, činí centrem každé místo a nevyžaduje si velkého nahromadění lidí. Tento opačný model se dosti záhy objevil v elektrických přístrojích pro domácnost, ať už se jednalo o opěkač topinek nebo o vysavač. Místo aby nám tyto přístroje ušetřily práci, umožňují nám ji vykonávat. Nyní děláme sami to, co devatenácté století přenechávalo sluhům a služkám. Tento princip platí v elektrickém věku *in toto*. V oblasti politické umožňuje Castrově Kubě, aby existovala jako nezávislé centrum moci. Dovolil by Quebecu, aby opustil Kanadu způsobem, který byl za vlády železnic zcela nepředstavitelný. Železnice vyžadují uniformní politický a ekonomický prostor. Na druhé straně letadlo a rozhlas umožňují krajní diskontinuitu a decentralizaci prostorové organizace.

Velký princip klasické fyziky, ekonomie a politologie,

princip dělitelnosti každého procesu, se dnes prostřednictvím pouhé extenze změnil v jednotnou teorii pole. Automatizace v průmyslu nahrazuje dělitelnost procesu organickou propojeností všech funkcí komplexu. Montážní linku vystřídala elektrická páska.

V novém elektrickém věku informací a programované výroby nabývá zboží samo stále více informačního charakteru. Zatím se však tento trend objevuje především v rostoucích výdajích na reklamu. Je příznačné, že právě ty druhy zboží, které jsou nejvíce využívány při společenské komunikaci — cigarety, kosmetika a mýdlo (kosmetické odstraňovače) — nesou značnou část nákladů na provoz médií vůbec. Díky růstu úrovně elektrických informací může téměř každý druh materiálu sloužit každé potřebě nebo funkci. Intelektuál se tak stále více dostává do nové role: poroučí společnosti a zároveň slouží výrobě.

Novou situaci, v níž se intelektuál najednou stal popoháněčem společnosti, pomohla objasnit práce Julienu Benda *Zrada vzdělanců*. Benda pochopil, že umělci a intelektuálové, kteří byli dlouho odcizeni moci a kteří od Voltairových dob stáli v opozici, byli nyní povoláni do služby v nejvyšších rozhodovacích grémiích. Jejich velká zrada spočívala v tom, že se vzdali své autonomie a stali se lokaji moci, stejně jako je dnes atomový fyzik lokajem válečníků.

Kdyby Benda znal lépe historii, byl by méně rozhněván a překvapen. Inteligence totiž vždy působila jako prostředník a pojítko mezi starými a novými mocenskými skupinami. Nejznámější takovou skupinou byli řečtí otroci, kteří po dlouhou dobu sloužili jako vychovatelé a důvěrníci římské moci. A právě tuto servilní roli důvěrníka obchodníků, vojenských či politických magnátů hraje vzdělanec v západním světě až dodnes. V Anglii se takovými důvěrníky stali „rozhněvaní mladí muži“, kteří se najednou díky vzdělání vymanili z nižších vrstev. Ve vyšším světě moci však našli jen zatuchlost a špínu. Kritičnost jim nevydržela ani tak dlouho jako Bernardu Shawovi. Podobně jako on se rychle usadili a začali pěstovat své rozmary a zábavu.

Ve své práci *Studium historie* zaznamenává Toynbee spoustu obrátů formy a dynamiky, jako například v polovině čtvrtého století po Kristu, kdy Germáni v římských službách náhle pocítili hrdost na svá kmenová jména a začali si je podržovat. V té chvíli se zrodila nová sebedůvěra, zrozená z přesycenosti římskými hodnotami; současně se

Římané obrátili k primitivním hodnotám. (Dnes, kdy Američané vstřebávají evropské hodnoty, což činí zvláště od nástupu televize, začínají považovat za kulturní statky americké dostavníkové lucerny, kůly, k nimž byli přivazováni koně, a kuchyňské vybavení z koloniálních dob.) Zároveň s tím, jak se barbaři dostávali na vrchol římského sociálního žebříčku, osvojovali si sami Římané kmenové odění a zvyky ve stejné povrchním a snobském duchu, jaký přitahoval francouzský dvůr Ludvíka XVI. ke světu pastýřů a pastýřek ovcí. Zdálo by se, že ve chvíli, kdy si vládnoucí třída takřkajíc vyjela na návštěvu Disneylandu, nastala pro intelektuály příhodná chvíle k uchopení moci; tak se to alespoň muselo jevit Marxovi a jeho stoupencům. Ti však nevzali v úvahu dynamiku nových komunikačních médií. Marx zcela nepříhodně postavil svoji analýzu na stroji, a to v době, kdy telegraf a další implozivní formy začínaly obracet dosavadní směr mechanické dynamiky.

V této kapitole bych rád ukázal, že v každém médiu či struktuře existuje to, co Kenneth Boulding nazývá „hranici zlomu“, na níž se systém náhle mění v jiný, nebo se dostává ve svém dynamickém vývoji k bodu, od něhož již není cesty zpět“. Později pojednáme o několika takových „hranicích zlomu“, včetně zlomu od stagnace k pohybu a přechodu od mechanického k organickému, k němuž dochází v obrazovém světě. Jedním z účinků fotografie bylo potlačení okázalé spotřeby bohatců. Urychlení, které přinesla fotografie, však stejně poskytlo živnou půdu fantazii chudých na celé planetě.

Cesta za tuto hranici zlomu dnes mění města v silnice, zatímco silnice samy nabývají charakteru nepřetržitého města. Další charakteristický obrat se projevil v tom, že po překročení hranice zlomu přestal být venkov centrem večkeré práce a město přestalo být centrem trávení volného času. Vlastní příčinou obrátu starého modelu byly zlepšené silnice a doprava. Díky nim se města stala centry práce a venkov místem, kde se lidé rekreují a tráví volný čas.

Už dříve skoncoval růst oběhu peněz a provozu na silnicích se statickým kmenovým státem (jak Toynbee nazývá kočovnickou kulturu sběračů potravy). Na hranici zlomu nastává typický paradox: kočovný mobilní člověk, lovec a sběrač potravy je sociálně statický, zatímco usedlý, specialistický člověk je dynamický, explozivní, progresivní. Nové magnetické či světové město bude statické, ikonické a inkluzivní.

Ve starověkém světě bylo intuitivní povědomí o hranicích zlomu jakožto bodech obratu, od nichž není návratu, vyjádřeno v řeckém pojmu *hybris*, o němž hovoří Toynbee ve své práci *Studium dějin* v kapitolách „Nemesis kreativity“ a „Výměna rolí“. Podle řeckých dramatiků vytváří myšlenka tvořivosti svoji vlastní slepotu, jako v případě krále Oidipa, který vyřešil záhadu sfingy. Jakoby Řekové vytušili, že trestem za průlom je všeobecné znečitlivění vůči totálnímu poli. Čínský spis *O Tao a ctnosti* uvádí řadu příkladů přehráteho média — člověka a kultury, kteří si toho vzali na svá bedra příliš, a zápletek či obratu, k nimž pak nevyhnutelně dochází:

Kdo vystupuje na špičky,
nemůže pevně stát.
Kdo kráčí strojeně,
nemůže dlouho jít.

Kdo se vystavuje na odiv,
nemůže zářit.
Kdo se pokládá za dokonalého,
nemůže být oslavován.

[Přeložila B. Krebsová.]

Jednou z nejběžnějších příčin zlomu ve vývoji každého systému je zkřížení s jiným systémem, jako tomu bylo v případě zkřížení knihtisku s parním lisem nebo rozhlasu s filmem (které vedlo ke vzniku zvukového filmu). Dnes, v době mikrofilmů a mikrokaret, nemluvě o elektrických pamětech, nabývá tištěné slovo opět do značné míry rukodělného charakteru, jaký má rukopis. Avšak už tisk z pohyblivých typů byl sám hranicí zlomu ve vývoji fonetické literárnosti, stejně jako fonetická abeceda byla hranicí zlomu ve vývoji od kmenového člověka k člověku individualistickému.

K nekonečné řadě obrátů či hranic zlomu, kterými prošla vzájemná souhra byrokratických a podnikatelských struktur, patří bod, od něhož jednotlivci začali být považováni za odpovědné za své „soukromé akce“. Byla to chvíle, kdy se zhroutila kmenová kolektivní autorita. O staletí později, kdy další exploze a expanze vyčerpaly možnosti soukromých akcí, přišly velké firmy na myšlenku veřejného dluhu a tím učinily jednotlivce individuálně odpovědnými za akce skupinové.

Když devatenácté století ohrálo mechanické a disociativní postupy technické fragmentarizace, obrátila se veškerá pozornost k asociativnímu a kolektivnímu principu. V prvním velkém období, kdy byla lidská dřina nahrazena strojem, přišli Carlyle a prerafaelité s učením o *Práci* jakožto mystickém sociálním spojení, a milionáři jako Ruskin a Morris z estetických důvodů dřeli jako nádeníci. Vnímavým posluchačem těchto doktrín se stal Marx. Nejbizarnějším ze všech obrátů ve velkém viktoriánském věku mechanizace a moralismu byla mimořádně trvanlivá protistrategie nonsensu Lewise Carrola a Edwarda Leara. Zatímco lordové Cardiganové procházeli krvavou lázní v údolí smrti u Balaklavy, Gilbert a Sullivan ohlašovali, že společnost překonala hranici zlomu.

Řecký mýtus o Narcisovi se přímo týká jednoho rysu lidské zkušenosti, jak ostatně naznačuje slovo *Narkissos*, pocházející z řeckého *narkosis* (otupělost). Mladík Narcis považoval svůj vlastní odraz ve vodě za jinou osobu. Tato jeho zrcadlová extenze mu otupila vnímání natolik, že se stal servomechanismem svého vlastního rozšířeného či opakovaného obrazu. Nymfa Echo se pomocí fragmentů jeho vlastní řeči pokoušela získat jeho lásku, avšak marně. Narcis byl otupělý přizpůsobil se své vlastní extenzi a stal se uzavřeným systémem.

A → Jaký je smysl mýtu o Narcisovi? Lidé začali být náhle fascinováni každou svojí extenzí v každé látce mimo vlastní tělo. Někteří cynikové tvrdili, že se muži nejvíce zamilovávají do žen, v nichž se odráží jejich vlastní obraz. Ať už je tomu jakkoli, tento moudrý mýtus nijak netvrdí, že se Narcis zamiloval do něčeho, co považoval za součást sebe sama. Kdyby byl věděl, že obraz je jeho extenzí či opakovaním, byl by k němu zřejmě choval úplně jiné city. Pro jednostrannost naší intenzivně technologické, a proto narkotické kultury je možná příznačné, že už dlouho interpretuje příběh o Narcisovi tak, jako by se zamiloval do sebe sama a jako by ve svých představách považoval odraz za Narcise!

Existuje mnoho fyziologických důvodů, proč nás naše extenze uvrhují do stavu otupělosti. Lékaři jako Hans Selye a Adolphe Jonas tvrdí, že všechny naše extenze, ve zdraví i v nemoci, jsou pokusy o udržení rovnováhy. Každou naši extenzi považují za „autoamputaci“ a docházejí k názoru, že se tělo uchyluje k autoamputační schopnosti či taktice tehdy, když vnímání nedokáže určit či odstranit příčinu podráždění. Mnohé výrazy našeho jazyka naznačují, že tuto autoamputaci vyvolávají různé tlaky. Říkáme, že bychom „rádi vyskočili z kůže“, že „se z toho zblázníme“,

že „se z toho zcvokneme“ anebo že nám „tečou nervy“. A často vytváříme umělé situace, které se v kontrolováných podmínkách sportu a her vyrovnávají podráždění a stresu skutečného života.

I když Jonas a Selye vůbec neusilovali o výklad lidských vynálezů a technologie, dali nám teorii choroby (strádání), která do značné míry vysvětluje, proč je člověk nucen k extenzi různých částí svého těla pomocí jakési autoamputace. Ve fyzickém stresu, způsobeném různými druhy přílišné stimulace, se centrální nervová soustava chrání pomocí amputace či izolace příslušného orgánu, smyslu či funkce. A tak stimulem k novému objevu je stres, způsobený urychlením tempa, a zvýšení zátěže. Ukažme si to na příkladu kola jakožto extenze nohy: tlak nových zátěží, vyplývající z urychlení tempa výměny pomocí písemných a peněžních médií, se stal bezprostřední příčinou extenze či „amputace“ této funkce z našeho těla. Kolo jakožto prostředek proti podráždění, způsobenému zvýšeným zatížením, pak přináší novou intenzitu akce tím, že zesiluje oddělenou či izolovanou funkci (rotující nohy). Takovéto zesílení může nervová soustava vydržet pouze tehdy, když otupí nebo zablokuje vnímání. Toto je smysl mýtu o Narcisovi. Obraz mladého muže je autoamputací či extenzí, vyvolanou dráždivými tlaky. Obraz působí proti podráždění a vyvolává obecnou otupělost či šok, znemožňující rozpoznávat. Autoamputace znemožňuje sebepoznání.

Princip autoamputace, přinášející bezprostřední úlevu napětí naší centrální nervové soustavy, se samozřejmě vztahuje i na původ komunikačních médií, od řeči až k počítači.

Fyziologicky hraje hlavní roli centrální nervová soustava, elektrická síť, koordinující různá média našich smyslů. Je nutno pacifikovat, lokalizovat či odříznout vše, co ohrožuje její funkci, i kdyby se příslušný orgán měl úplně odstranit. Funkcí těla jakožto skupiny orgánů, které udržují a chrání centrální nervovou soustavu, je působit jako nárazník proti náhlým změnám stimulů ve fyzickém a sociálním prostředí. Náhlý sociální neúspěch či ostuda jsou šokem, který si někteří lidé mohou „vzít k srdci“ nebo který může způsobit obecnou svalovou poruchu a signalizovat osobě, aby se z nebezpečné situace stáhla.

Fyzikální i sociální terapie působí proti podráždění a pomáhají udržovat rovnováhu fyzických orgánů, chrání-

cích centrální nervovou soustavu. Jestliže potěšení (např. sport, zábava a alkohol) působí proti podráždění, při úlevě se jedná o odstranění dráždivých předmětů. Potěšení i úleva jsou strategiemi, jejichž účelem je udržení rovnováhy v centrální nervové soustavě.

Elektrickou technologií člověk rozšířil — či položil mimo sebe — živý model své centrální nervové soustavy. Nástup elektřiny svědčí o zoufalé a sebevražedné autoamputaci, jako by se centrální nervová soustava už nemohla spolehnout na fyzické orgány jako na ochranné nárazníky proti nástrahám a útokům vpadařícího mechanismu. Je docela dobře možné, že postupná mechanizace různých fyzických orgánů, k níž dochází od vynálezu knihtisku, se pro centrální nervovou soustavu stala příliš prudkou a dráždivou sociální zkušeností.

V souvislosti s touto snad až příliš hodnověrnou příčinou nástupu elektřiny se můžeme vrátit k tématu Narcise. Narcise otupil jeho autoamputovaný obraz. Pro tuto otupělost existuje velmi dobrý důvod. Mezi modely fyzického a psychického traumatu či šoku existuje úzká paralela. Jak ten, kdo náhle přišel o milovanou osobu, tak ten, kdo nečekaně spadne o několik metrů, prožijí šok. Jak ztráta někoho z rodiny, tak fyzický pád jsou extrémními příklady autoamputace. Šok vyvolává všeobecnou otupělost, zvyšuje práh u všech typů vnímání. Zdá se, že je obětí vůči bolesti či smyslovým vjemům imunní.

Šok, který je při bitvách vyvoláván silným hlukem, byl napodoben v zařízení *audiac*, používaném v zubním lékařství. Pacient si vezme sluchátka a otáčící knoflíkem hlasitosti tak dlouho, dokud nepřestane vnímat bolest, způsobenou vrtačkou. Volba *jediného* smyslu pro intenzivní stimul, nebo v oblasti technologie volba *jediného* rozšířeného, izolovaného či „amputovaného“ smyslu, je částečnou příčinou otupujícího účinku, který technologie jako taková má na své tvůrce i na své uživatele. Centrální nervová soustava totiž na specializované podráždění reaguje všeobecnou otupělostí.

Člověk, který upadl, pocituje náhle imunitu vůči veškeré bolesti a smyslovým stimulům, protože centrální nervová soustava musí být chráněna před jakýmkoli intenzivním vpádem vjemů. Pouze postupně se člověku vrací normální citlivost ke sluchovým a zrakovým podnětům; mezitím se může roztrást, zpotit a reagovat tak, jako by centrální nervová soustava byla předem připravena na nečekaný pád.

V závislosti na tom, které smysly či schopnosti jsou technologicky rozšířeny či „autoamputovány“, jsou „uzávěr“ či usilování o rovnováhu u ostatních smyslů dosti předvídatelné. U smyslů je tomu stejně jako u barev. Vjem je vždy stoprocentní, a stoprocentní je vždy také barva. Avšak při vnímání nebo u barev může existovat nekonečné množství různých poměrů mezi jednotlivými prvky. Jestliže však zintenzívníme například sluchový vjem, budou hmat, chuť a zrak ovlivněny najednou. Účinky rozhlasu na literárního či vizuálního člověka znovu probudily jeho kmenové vzpomínky. Účinky zvuku, které se připojily k pohyblivým obrázkům, snížily úlohu mimiky, taktility a kinestézie. Obdobně se po usazení a specializaci kočovníků specializovaly i smysly. Písmo a vizuální organizace života vedly k objevu individualismu, introspekce, a tak dále.

Všechny vynálezy či technologie jsou extenzemi či autoamputacemi našeho fyzického těla. Takové extenze rovněž vyžadují nové vzájemné poměry či nové rovnováhy ostatních orgánů a extenzí těla. Není možno se například nepřizpůsobit novým vzájemným poměrům smyslů nebo smyslovému „uzávěru“ vyvolanému televizním obrazem. V různých kulturách se však účinky vpádu televizního obrazu budou lišit podle vzájemného poměru smyslů v dané kultuře. V audio-taktilní Evropě televize intenzifikovala vizualitou a inspirovala k následování amerického stylu v obalové technice a oblékání. V intenzivně vizuální kultuře Ameriky televize otevřela brány audio-taktilního vnímání nevizuálnímu světu mluveného jazyka, jídla a výtvarných umění. Jakožto extenze a urychlovač smyslového života každé médium okamžitě ovlivňuje celé pole smyslů, jak už to dávno ukázal autor Žalmu 115:

Jejich modly jsou stříbro a zlato,
dílo lidských rukou.
Mají ústa, a nemluví,
mají oči, a nevidí,
mají uši, a neslyší,
mají nosy, a necítí,
rukama nemohou hmatat,
nohama nemohou chodit,
z hrdla nevydají hlásku.
Jim jsou podobní ti, kdo je zhotovují,
každý, kdo v ně doufá.

U hebrejského žalmisty se pojem „modly“ do značné míry podobá pojmu Narcise v řecké mytologii. Podle žalmisty se člověk modlám a technologii přizpůsobuje tím, že je *nazírá*, že se jim přizpůsobuje. „Jim jsou podobni ti, kdo je zhotovují.“ To je prostý fakt smyslového „uzávěru“. Báseň Blake rozpracoval žalmistovy myšlenky ve své teorii komunikace a sociálních změn. V rozsáhlé básni *Jeruzalém* vysvětluje, proč se lidé stali tím, co nazřeli. Podle Blakea jsou pronásledováni „přízrakem rozumových schopností člověka“, který byl fragmentarizován a „oddělen od imaginace a jakoby uzavřen v oceli“. V Blakeových očích je člověk zkrátka fragmentarizován svými technologiemi. Blake však tvrdí, že tyto technologie jsou autoamputacemi našich orgánů. Po takové amputaci se každý orgán stává uzavřeným systémem s velkou novou intenzitou, která člověka vrhá do „mučednictví a války“. Navíc Blake v *Jeruzalémě* smyslové orgány přímo uvádí jako své téma:

Různí-li se orgány vnímání, různí se zřejmě i předměty vnímání,

zavírají-li se orgány vnímání, zavírají se zřejmě i jejich předměty.

[Přeložil Z. Hron.]

Abychom mohli nazírat, užívat či vnímat jakoukoli svoji technologickou extenzi, je nutné ji přijmout. Poslouchat rozhlas nebo číst tištěnou stránku znamená přijmout tyto naše extenze do našeho osobního systému a prodělat z nich automaticky vyplývající „uzávěr“ či vytažení vnímání. Právě díky tomuto neustálému každodennímu přijímání technologie se dostáváme ve vztahu k těmto našim obrazům do narcisovské role podprahového vědomí a otupělosti. Tím, že znovu a znovu přijímáme nové technologie, stáváme se jejich servomechanismem. Abychom tyto předměty, tyto naše extenze mohli vůbec používat, musíme jim sloužit jako Bohům či pseudonáboženstvím. Indián se stal servomechanismem své kanoe, kovboj svého koně a úředník správní rady servomechanismem svých hodin.

Při běžném užívání technologie (neboli různým způsobem rozšířeného vlastního těla) je jí člověk fyziologicky natrvalo modifikován. I on svoji technologii stále novými způsoby modifikuje. Člověk se takřkajíc stává pohlavním orgánem světa strojů, stejně jako je včela pohlavním orgá-

nem světa rostlin, protože mu umožňuje oplodňování a vývoj stále nových forem. Svět strojů opětuje člověku jeho lásku tím, že vyplňuje jeho přání a touhy. Především mu poskytuje bohatství. Jedním z výsledků motivačního výzkumu bylo odhalení sexuálního vztahu člověka k automobilu.

Sociálním důsledkem nahromadění skupinových tlaků a podráždění se stalo vynalézání a inovace jakožto uklidňující prostředek. Válka a strach z války byly vždy považovány za hlavní podněty k technologické extenzi našeho těla. Lewis Mumford ve své práci *Město v dějinách* vskutku považuje zemi obehnané město, stejně jako bydlení a oblékání, za extenzi naší kůže. V období po vpádu dochází k ještě bohatšímu rozvoji technologií než v období přípravy na válku; porobená kultura se totiž musí všemi svými smyslovými poměry přizpůsobit dopadu kultury vítězné. Právě intenzivní hybridní výměna a soupeření myšlenek uvolňují největší sociální energii a právě z nich vznikají nejvýznamnější technologie. Buckminster Fuller odhaduje, že od roku 1910 vlády na celém světě utratily 3,5 bilionů dolarů za letadla, dvašedesátinásobek hodnoty existujících světových zásob zlata.

Princip otupělosti platí v elektrické technologii stejně jako v každé jiné. Je-li naše centrální nervová soustava rozšířena a nechráněna, musíme ji otupit, jinak bychom zemřeli. A tak věk obav a elektrických médií je také věkem nevědomí a apatie. Je však zároveň pozoruhodné, že je i věkem, kdy si nevědomí uvědomujeme. Protože je naše centrální nervová soustava z taktických důvodů otupena, přenášejí se činnosti spojené s vědomým vědomím a pořádkem do fyzického života člověka, který si tak poprvé uvědomuje technologii jako extenzi svého fyzického těla. K tomu zřejmě mohlo dojít teprve poté, co nám elektrický věk poskytl prostředky pro mžikově rychlé, totální vědomí pole. S takovým vědomím se rázem vyjevil osobní i sociální podprahový život, takže dnes máme „sociální vědomí“, které je nám předkládáno jako příčina pocitů viny. Existencialismus nabízí filozofii struktur a ne kategorií, filosofii totální sociální vtaženosti namísto buržoazního ducha individuální oddělenosti či názorů. V elektrickém věku se naši kůži stalo celé lidstvo.

„Po většinu našeho života zuří ve světě umění a zábavy občanská válka . . . Némý film, gramofonové desky, rozhlas, zvukový film . . .“ To je názor Donalda McWhinnieho, analytika média rozhlasu. Tato občanská válka silně ovlivňuje i hlubiny našeho psychického života, neboť je vedena prostředky, které zesilují naše bytí a jsou jeho extenzemi. Vzájemné ovlivňování médií je pouze jiným názvem pro tuto „občanskou válku“, která zuří jak v naší společnosti, tak v naší psychice. Kdosi řekl, že „pro slepého přichází všechno náhle“. Křížení a sdružování médií uvolňuje značnou novou sílu a energii, podobně jako štěpení a fúze atomů. My jsme ale byli upozorněni, že je co pozorovat, a tak k těmto věcem nemusíme být slepí.

Dnes už víme, že média jakožto extenze člověka jsou faktorem „působení“, ne však faktorem „uvědomění“. Hybridizace a sdružování těchto faktorů nám nabízejí zvláště výhodnou příležitost, abychom si povšimli jejich strukturálních prvků a vlastností. „Jako němý film volal po zvuku, zvukový film volá po barvě,“ napsal Sergej Ejzenštejn ve svých *Poznámkách filmového režiséra*. Tento postřeh lze rozšířit na celý systém médií: „Jako knihtisk volal po nacionalismu, rozhlas volal po kmenovosti.“ Vzájemné ovlivňování a vývoj těchto médií — našich extenzí — závisí i na nás. Vzájemně se ovlivňují a plodí potomky, a to vyvolává už po tisíciletí údiv. Dáme-li si práci s podrobnou analýzou jejich působení, nebudeme nad tím muset kroutit hlavou. Dnes si můžeme věci promyslet dříve, než je začneme uskutečňovat — pokud ovšem budeme chtít.

I když se Platón ve svých představách velmi snažil o vytvoření ideální školy pro výcvik mladých mužů, nevěděl, že Athény jsou lepší školou než jakákoli univerzita, kterou by si mohl vysnit i takový velíkán, jako byl on. Jinými slovy člověk dostal k dispozici tu nejlepší školu dříve, než by-

la vymyšlena. Dnes to platí zvláště o našich médiích. Byla vytvořena dlouho předtím, než se o nich začalo přemýšlet. Protože jsou mimo nás, nemůžeme vůbec přemýšlet o jejich bytí.

Každý dnes ví, jak uhlí, ocel a automobily ovlivňují naši každodenní existenci. V naší době se pozornost konečně obrátila k médiu jazyka samého jakožto faktoru utvářejícímu každodenní život, takže se společnost začíná podobat lingvistické ozvěně či opakování jazykových norem. To velmi hluboce znepokojilo ruskou komunistickou stranu. Tato strana je přesvědčena, že základem třídního osvobození je industriální technologie devatenáctého století, a proto není pro marxovskou dialektiku nic nebezpečnějšího než myšlenka, že vývoj společnosti je utvářen nejen výrobními prostředky, ale také jazykovými médii.

Ze všech velkých hybridních svazků, plodících obrovské uvolnění energie a obrovské změny, mělo největší vliv setkání písemné a orální kultury. To, že fonetická literárnost dala člověku místo ucha oko, je sociálně i politicky pravděpodobně nejradikálnější explozí, jaká může v nějaké sociální struktuře nastat. Tuto explozi oka, k níž často v „zastalých oblastech“ dochází, nazýváme pozápadněním. Literárnost, která se dnes chystá hybridizovat kultury Číňanů, Indů a Afričanů, povede k takovému uvolnění lidské energie a agresivního násilí, vedle něhož nám bude dosaďadní vývoj technologie fonetické abecedy připadat docela krotký.

To je pouze východní aspekt celé věci. Elektrická imploze však dnes přináší orální a kmenovou kulturu ucha na literární Západ. Nejenže dnes vizuální, specialistický a fragmentarizovaný západní člověk musí žít v nejtěsnějším každodenním kontaktu s veškerými starými orálními kulturami světa, ale jeho elektrická technologie dnes začíná u vizuálního člověka, člověka oka, obnovovat kmenový a orální model i s jeho bezešvým tkanivem příbuzenství a vzájemné závislosti.

Ze své vlastní minulosti známe onen druh energie, který se — podobně jako při štěpení atomu — uvolňuje poté, co literárnost rozložila kmenovou a psychickou rodinnou jednotku. Co víme o sociální a psychické energii, která se uvolňuje při elektrické fúzi či implozi, kdy gramotné jednotlivce znenadání zachvátí elektromagnetické pole, jako je tomu v případě tlaku vyvolaného novým společným threm v Evropě? Jen se nemylme, fúze lidí, kteří poznali

individualismus a nacionalismus, není týmž procesem jako štěpení „zaostalých“ a orálních kultur, které právě docházejí k individualismu a nacionalismu. Je to stejný rozdíl jako mezi atomovou a vodíkovou bombou. Vodíková bomba má daleko prudší účinky. Navíc jsou produkty fúze nezměrně složité, zatímco produkty štěpení jsou prosté. Literárnost vytváří daleko prostší druh lidí, než jsou ti, kteří se rozvíjejí v komplexním tkanivu běžných kmenových a orálních společností. Fragmentarizovaný člověk totiž vytváří homogenizovaný západní svět, zatímco orální společnosti jsou tvořeny lidmi, kteří se nediferencují svými specialistickými dovednostmi nebo viditelnými znaky, nýbrž svojí jedinečnou emocionální směsí. Vnitřní svět orálního člověka je spleť komplexních emocí a pocitů, které západní praktický člověk už dávno erodoval či v sobě potlačil v zájmu efektivity a praktičnosti.

Bezprostřední vyhlídkou pro literárního, fragmentarizovaného západního člověka, střetávajícího se ve své kultuře s elektrickou implozí, je jeho stálá a rychlá transformace v komplexní a hluboce strukturovanou osobnost, která si je vědoma své totální vzájemné závislosti na lidské společnosti. Zástupci západního individualismu nyní nabývají, ať už je to dobré nebo ne, vzeření Al Cappova generála Losa nebo členů rasistické společnosti Johna Birche, kteří jsou kmenově odhodláni k opozici vůči kmenovosti. Ve společnosti, která prošla elektrickým modelováním a implozí, není možný fragmentarizovaný, literární a vizuální individualismus. Co tedy dělat? Odvážíme se s takovými fakty střetnout na vědomé úrovni, nebo bude lépe, když tyto věci zatemníme a potlačíme až do chvíle, kdy nás celého tohoto břemene zbaví nějaká vlna násilí? Úděl imploze a vzájemné závislosti je totiž pro západního člověka strašnější než úděl exploze a nezávislosti pro člověka kmenového. Možná je to způsobeno mojí povahou, ale já nacházím určité ulehčení onoho břemene v pouhém pochopení a vyjasnění problémů. Protože vědomí a uvědomění jsou zřejmě lidskou výsadou, bude možná žádoucí je rozšířit i na naše skryté soukromé a sociální konflikty.

Tato práce se snaží porozumět mnoha médiím, konfliktům, z nichž tato média vzešla, a také ještě větším konfliktům, které sama plodí. Její autor doufá, že tyto konflikty lze zmírnit zvýšením autonomie člověka. Podívejme se nyní na několik účinků mediálních hybridů, na vzájemné pronikání médií.

Například operace Pentagonu byly značně zkomplikovány tryskovými letadly. Každých pár minut zazvoní gong, vyzývající spoustu specialistů, aby se zvedli ze židle a šli si poslechnout experta, podávajícího zprávu z nějaké vzdálené části světa. Zatím se oněm specialistům na stole vrší nedodělaná práce. A z každého oddělení odlétají do vzdálených oblastí tryskovým letadlem denně další pracovníci, kteří se pak vracejí s dalšími daty a zprávami. Rychlost tohoto procesu setkávání na palubě letadla, ústních zpráv a psacích strojů je taková, že ti, kteří letí až na konec světa, kam byli jako odborníci vysláni. Jak upozornil Lewis Carroll, velké mapy se stávají stále podrobnějšími a rozsáhlejšími, což překáží zemědělské činnosti a vede k protestům farmářů. Proč bychom tedy nemohli použít skutečné Země jako mapy samy sebe? Došli jsme k podobnému bodu v procesu shromažďování dat, jako kdyby každý plátek žvýkáci gumy, pro který si sáhneme, byl pozorně zaznamenán nějakým počítačem, převádějícím sebedemně naše gesto v novou křivku pravděpodobnosti nebo v nějaký parametr sociální vědy. Náš soukromý i kolektivní život se stal informačním procesem právě proto, že jsme pomocí elektrické technologie položili svoji centrální nervovou soustavu mimo sebe. To je klíč k rozpakům profesora Boorstina, které dal najevo v práci *Dojem, aneb Co se přihodilo americkému snu*.

Elektrické světlo skoncovalo s rozdílem mezi nocí a dnem, mezi „uvnitř“ a „venku“. Když se světlo střetne s již existujícími modely lidské organizace, uvolňuje se hybridní energie. Auta mohou jezdit celou noc, hráči mohou hrát celou noc míčové hry a budovy již nepotřebují okna. Poselstvím elektrického světla je zkrátka totální změna. Je to čistá informace bez jakéhokoli obsahu, který by omezoval její transformační a informativní moc.

Aby médiologové získali klíč ke schopnosti médií převtářet život všech, postačí jim zamyslet se nad schopností elektrického světla transformovat všechny struktury času, prostoru, práce a společnosti. Až na světlo se veškerá média vyskytují v párech, přičemž jedno je „obsahem“ druhého a zakrývá působení obou.

U těch, kteří provozují média pro jejich majitele, se projevuje charakteristická jednostrannost: dělají si starosti s programovým obsahem rozhlasu, tisku nebo filmu. Sami majitelé si dělají spíše starosti s médii jako takovými a spo-

kojují se s vágními fórmulemi, jako že „dávají publiku to, co chce“, a podobně. Majitelé si uvědomují média jako moc a vědí, že tato moc má jen málo společného s „obsahem“ nebo s médii uvnitř jiných médií.

Když tisk rozehrál partituru populární žurnalistiky poté, co telegraf proměnil strukturu média tisku, začaly noviny ničit divadlo stejně tvrdě, jako televize zasáhla film a noční kluby. Vtipný a nápaditý George Bernard Shaw přišel s protiúderem: přivedl tisk do divadla, i s jeho polemikami a populárními klípkami. Totéž učinil Dickens s románem. Kománu, novin a jeviště se pak najednou zmocnil film. Nakonec pronikla do filmu televize a vrátila publiku scénu umístěnou uprostřed hlediště.

Tvrdím, že média jakožto extenze našich smyslů vytvářejí nové vzájemné poměry nejenom našich soukromých smyslů, ale také mezi sebou navzájem, neboť se vzájemně ovlivňují. Rozhlas změnil podobu novinových zpráv i obraz ve zvukovém filmu. Televize drasticky změnila rozhlasové programy i formy *věcného* či dokumentárního románu.

Na nová média, jako jsou rozhlas a televize, okamžitě reagují básníci a malíři. Rozhlas, gramofon a magnetofon nám vrátily básníkův hlas jakožto důležitou dimenzi básnického prožitku. Slova se opět stala jakousi malbou pomocí světla. Avšak televize se svým modem hloubkové participace najednou přiměla mladé básníky, aby své básně recitovali v kavárnách, v parku, kdekoli. Díky televizi najednou pocítili potřebu osobního kontaktu se svými čtenáři. (V tiskově zaměřeném Torontu je četba poezie ve veřejných parcích přestupkem. Jak nedávno pocítila řada mladých básníků, náboženství a politika jsou dovoleny, ale poezie ne.)

Romanopisec John O'Hara napsal v *The New York Times Book Review* (27. listopadu 1955):

Kniha vám dává velké uspokojení. Víte, že váš čtenář je jejím zajatcem, ale jako romanopisec si musíte představovat, že má z četby uspokojení. A co se týče divadla — no, já jsem chodil na obě produkce *Kamaráda Jožky* a lidé se bavili — to jsem si představovat nemusel. Rád bych hned teď začal psát svůj nový román — o jednom městečku — ale schází mi rozptýlení, která dává hra.

V našem věku si umělci dokáží namíchat mediální stra-

vu stejně snadno jako svoji stravu knižní. Básníci jako Yeats dosahovali svých literárních účinků tím, že co nejlépe využívali orální rolnickou kulturu. Eliot měl již dosti záhy velký ohlas proto, že promyšleně využíval jazz a filmovou formu. Síla *Milosné písně J. Alfreda Prufrocka* je do značné míry založena na interpretaci filmové formy a jazzového idiomu. Tato směs dosáhla největší působivosti v *Pustině* a v *Zápasícím Sweeneyovi*. *Prufrock* používá nejen filmovou formu, nýbrž také filmové téma Charlieho Chaplina, stejně jako James Joyce v *Odyseovi*. Joyceův Bloom je přímo převzat z Chaplina („Černého Kaplana“, jak mu říkal ve svých *Plačkách za Finneganem*). Stejně jako Chopin přizpůsobil klavír baletnímu stylu, přišel Chaplin na podivuhodnou mediální směs baletu a filmu ve střídání extáze a kolébaté chůze, ne nepodobném produkcím tanečnice Pavlovové. Přizpůsobil klasické baletní kroky filmové pantomimě, která se blížila přesně té směsi lyriky a ironie, jakou nalezneme i v *Prufrockovi* a *Odyseovi*. Umělci v různých žánrech vždy patří mezi první, kdo dokážou využít jednoho média tak, aby využilo či uvolnilo možnosti média druhého. V prostší podobě tuto techniku použil Charles Boyer v anglo-francouzské směsi uhlazeného a chraplavého deliria.

Tištěná kniha vedla umělce k maximální redukci všech výrazových forem na jedinou popisnou a vyprávěcí rovinu tištěného slova. Elektrická média okamžitě vysvobodila umění z této svěrací kazajky a vytvořila svět Paula Kleea, Picassa, Braquea, Ejzenštejna, bratří Marxů a Jamese Joyce.

Titulek v *The New York Times Book Review* (16. září 1962) jásá: „Nic nepotěší Hollywood tak jako trhák.“

Dnešní filmové hvězdy tráví čas na pláži, četbou science fiction a navštěvováním sebezdokonalovacích kursů. Čím je možné je nalákat? Jedině nabídkou něčeho kulturního, jako třeba rolí ve filmovém přepisu slavné knihy. Takto nyní vzájemně ovlivňování médií působí na mnohé obyvatele světa filmu, kteří problémům médií nerozumí o nic lépe než reklamní odborníci na Madison Avenue. Avšak z hlediska majitelů je bestseller u filmu a příbuzných médií jakousi pojistkou, díky které divácká pýcha dokáže identifikovat nějaký mohutný nový útvar nebo model. Kdo je dostatečně příčinlivý a mazaný, dokáže z objevu zásob ropy nebo ze zlatého dolu získat slušný balík peněz. Hollywoodští bankéři jsou chytřejší než literární historikové, ne-

boť ti opovrhují lidovým vkusem, pokud nebyl vypreparován z cyklu přednášek a neobjevil se v literární příručce.

Ve své práci *Film Lillian Rossová* zlomyslně vyličila, jak byl natočen *Rudý odznak odvahy*. Napsala naivní knihu o velkém filmu a vysloužila si spoustu laciných ostruh pouze díky svému *předpokladu*, že literární médium je nadřazeno médiu filmovému. Její kniha byla hybridem, a tak se jí dostalo velké pozornosti.

Agatha Christieová daleko překonala svoji beztak dobrou úroveň sbírkou dvanácti povídek o Herculovi Poirotovi, nazvanou *Herculovy úlohy*. Christieová přizpůsobila klasická témata přiměřeným moderním paralelám, a tím se jí podařilo dosáhnout mimořádné intenzity detektivní formy.

Tuto metodu použil i James Joyce v *Dubliňanech* a *Odysseovi*. Přesné klasické paralely v nich vytvořily vskutku hybridní energii. Pak Eliot napsal o Baudelairovi: „Naučil nás, jak dát představitosti obyčejného života primární intenzitu.“ Nedosáhl toho nějakým vzepětím básnivosti, nýbrž prostě tím, že přizpůbil situace jedné hybridní kultury situacím kultury druhé. Právě takto se v obdobích války a migrací stává nová kulturní směs normou obyčejného každodenního života. Operační výzkum programuje hybridní princip jakožto techniku tvůrčího objevu.

Když byla technika filmového scénáře či obrazové reportáže aplikována na úvahový článek, objevil časopisecký svět hybrid, který skoncoval s nadvládou povídky. Seskupení kol do tandemu zkombinovalo princip kola s principem lineární typografie; vznikla tak aerodynamická rovnováha. Zkřížení kola s industriální, lineární formou vedlo k další nové formě — k letadlu.

Hybrid, setkání dvou médií, je hodinou pravdy a zjevení, z nichž se rodí nová forma. Paralela dvou médií nás totiž udržuje na pomezí forem, na místě, kde jsme vytrženi z narcisovské narkózy. Chvilí setkání médií je chvílí svobody a uvolnění z každodenního transu a otupělosti, kterými tato média postihují naše smysly.

Psychiatři si už dlouho lámou hlavu nad tím, že u neurotických dětí při telefonování mizí neurotické rysy. Někteří koktalové přestanou koktat, jakmile začnou mluvit cizím jazykem. To, že technologie umožňují překládat jeden druh poznání do jiného, vyjádřil Lyman Bryson ve větě: „Technologie znamená explicitnost.“ Překlad je tedy „vyslovením“ forem poznání. To, co nazýváme „mechanizací“, je překladem přírody a také našich vlastních povah do zesílených a specializovaných forem. A tak vtípek v *Pláčkách za Finnegana* „Co dělal včera pták, může napřesrok dělat člověk“, je přísně doslovným postřehem o technologickém vývoji. Síla technologie závisí na naší schopnosti střídavě uchopovat a pouštět předmět a tak zvětšit rozsah akce; to bylo pozorováno na rozdílu mezi schopnostmi opic, žijících na stromech a schopnostmi těch, které žijí na zemi. Elias Canetti správně spojil tuto schopnost vyšších opic uchopovat a pouštět předměty s taktikou burzovních spekulantů. To vše je vyjádřeno v populární obměně jednoho citátu z Roberta Browninga: „Nesmíme se spokojit s tím, co pochopíme, a proto potřebujeme metaforu.“ Díky své schopnosti překládat zkušenosti do nových forem jsou veškerá média aktivními metaforami. Mluvené slovo se stalo první technologií, která člověku umožnila pustit své prostředí, aby je novým způsobem uchopil. Slova jsou jakýmsi způsobem vyhledávání informací, který je schopen vysokou rychlostí obsáhnout celé prostředí a zkušenost. Slova jsou komplexními systémy metafor a symbolů, které překládají zkušenost do našich vyjádřených či zvnějšněných smyslů. Slova jsou technologiemi explicitnosti. Pomocí překladu bezprostřední smyslové zkušenosti do výřečných symbolů je možné si v kteroukoli chvíli vybavit a vyhledat celý svět.

Dnes, v elektrickém věku, jsme stále více překládání do

informační formy. Přitom směřujeme k technologické ex-
tenzi vědomí. Proto se tvrdí, že se toho denně o člověku
více a více dovidáme. Tím říkáme, že se můžeme stále více
překládat do jiných výrazových forem, které nás přesahují.
Člověk je formou výrazu, od níž se tradičně očekávalo, že
se bude opakovat a že bude znít chválou svého Stvořitele.
„Modlitba,“ řekl George Herbert, „je zahrnění naruby.“
Člověk má schopnost rozeznít pomocí verbálního překla-
du boží hrom.

Pomocí elektrických médií klademe své fyzické tělo do
své rozšířené nervové soustavy. Tím vytváříme dynamiku,
podle níž veškeré předchozí technologie, které nejsou ni-
čím jiným než pouhými extenzemi rukou, nohou, zubů
a orgánů termoregulace — tedy veškeré extenze našeho
těla, včetně měst — se změny v informační systémy. Elek-
tromagnetická technologie vyžaduje naprostou lidskou
poddajnost a tiché meditování, což se dobře hodí pro or-
ganismus, který dnes nosí mozek vně své lebky a nervy vně
své kůže. Člověk musí sloužit své elektrické technologii se
stejnou servomechanickou věrností, s jakou sloužil svému
primitivnímu člunu, kanoji, typografii a všem dalším ex-
tenzím svých fyzických orgánů. Avšak s jedním rozdílem:
zatímco předcházející technologie byly částečné a frag-
mentární, elektrická technologie je totální a inkluzivní.
Vnější konsensus či svědomí jsou nyní stejně nezbytné jako
soukromé vědomí. Nová média nám však také umožňují
vše ukládat a překládat. S rychlostí problémy nebudou. Na
této straně bariéry rychlosti světla už není možné žádná
další urychlení.

Právě v době, kdy ve fyzice a chemii roste úroveň infor-
mací, je možné použít jako palivo, tkaninu nebo stavební
materiál cokoli, takže elektrická technologie může pomocí
informačních obvodů, sestavených do organických mode-
lů, které nazýváme „automatizací“ a vybavováním infor-
mací, vyvolat veškeré hmotné předměty tak, aby se jako
hmotné jevily. V době elektrické technologie se celá čin-
nost člověka stává učení a poznáváním. Z hlediska toho,
co stále ještě považujeme za „ekonomii“ (což je řecké slo-
vo pro „domácnost“), se proto všechny formy zaměstnání
stávají „placeným učením“. Z pohybu informací vyplývají
všechny formy bohatství. Nalézt povolání či zaměstnání se
může stát stejně obtížným, jako bude snadné přijít k bo-
hatství.

O dlouhé revoluci, v níž se lidé pokoušeli přeložit příro-

du do umění, už dlouho hovoříme jako o „aplikovaném
poznání“. „Aplikované“ znamená přeložené či přenesené
z jednoho druhu materiální formy do jiné. Těm, kteří jsou
ochotni uvažovat o tomto úžasném procesu aplikovaného
poznání v západní civilizaci, poskytuje mnoho látky k přemýšlení
Shakespeareova hra *Jak se vám líbí*. Jeho Ardenský
les je právě oním zlatým světem přeložených podpor
v nezaměstnanosti, do něž v současnosti branami elektric-
ké automatizace vstupujeme.

A Shakespeare vskutku chápal Ardenský les jako
předběžný model věku automatizace, v němž jsou všechny
věci přeložitelné do čehokoli jiného podle našeho přání:

A tento život náš, jak mimo svět,
naslouchá stromům, v potůčku si čítá,
kámen mu káže, ve všem něco najde.
Já bych jej nevyměnil.

Amiens: Blaze vám,
že dovedete zarputilost sudby
v tak něžný převádět a sladký sloh.

[II. 1, přeložil E. A. Saudek.]

Shakespeare hovoří o světě, do něž můžeme pomocí
programování na různých úrovních a s různou intenzitou
stylu takřkajíc přehrát látky světa přírody. Právě tomu se
blížíme v současné době; děje se to elektronicky a v ob-
rovském měřítku. V elektrickém věku stojíme před obra-
zem zlatého věku jakožto úplné proměny či překladu pří-
rody do lidského umění. Básník Stéphane Mallarmé
vyslovil myšlenku, že „svět existuje, aby skončil v knize“.
Dnes můžeme jít ještě dál a přenést celou tuto show do pa-
měti počítače. Jak poznamenává Julian Huxley, na rozdíl
od pouze biologických tvorů má člověk k dispozici aparát
přenosu a transformace, založený na jeho schopnosti uklá-
dat zkušenost. A jeho možnost ukládat, stejně jako sám ja-
zyk, je také prostředkem transformace zkušenosti:

„Perly jeho očí.“

Můžeme stanout před podobným dilematem jako posluchač,
který zatelefonoval do rozhlasové stanice: „To jste
vy, kdo vysílá dvakrát víc zpráv o počasí než ostatní? Tak
s tím přestaňte! Začínám se topit.“

Mohli bychom se však také vrátit ke kmenovému člově-

ku, pro něž jsou magické rituály prostředkem „aplikovaného poznání“. Místo aby negramotný domorodec překládal přírodu do umění, pokouší se dát přírodě duchovní energii.

Klíč k některým těmto problémům možná nalezneme ve freudovské myšlence, že pokud nedokážeme přeložit určitou přírodní událost nebo zážitek do vědomého umění, „potlačujeme“ je. Právě tento mechanismus nás také otupuje při konfrontaci s médii, našimi extenzemi, která jsou tématem této knihy. Média, stejně jako metafora, totiž transformují a předávají zkušenost. Když říkáme: „Bohužel musíme naše setkání odložit na jindy,“ je to jako bychom místo o pozvání do společnosti hovořili o sportovním zápase, který musel být pro nepřítel počasí přeložen na jindy. Konvenční omluva tak vyvolává silný dojem spontánního zklamání: „Vaše pozvání není pouze jedním z těch nezávazných gest, která musím setřást. Nemohu je sice přijmout, ale mrzí mě to stejně, jako kdyby byl přerušena napínavý zápas.“ Stejně jako u všech metafor zde existují složité vzájemné poměry čtyř částí: „Vaše pozvání se má k obyčejným pozváním stejně jako napínavý zápas ke konvenčnímu společenskému životu.“ Právě tímto způsobem, kdy se díváme na jeden soubor vztahů očima druhého souboru, ukládáme a zesilujeme zkušenost v takových formách, jako jsou peníze. Peníze jsou totiž také metafora. A všechna média jakožto naše extenze nám poskytují nové transformující vidění a vědomí. Bacon říká: „Byla to skvělá myšlenka, že si Pan, či svět, prý volí za ženu právě Echó (před všemi dalšími řečmi či hlasy), neboť pouze ta filozofie je pravá, která věrně podává slova světa...“

Dnes se počítač Mark II chystá překládat mistrovská díla z kteréhokoli jazyka do kteréhokoli jiného. Takto přeložil to, co napsal jeden ruský kritik o Tolského díle: „Vojna a svět (mír. ... Ale nicméně kultura nestojí) náklady na místě. Něco přelož. Něco vytiskni.“ (Boorstin, s. 141).

Samotná slova „uchopení“ a „vnímání“ poukazují k procesu, v němž se k jedné věci dostáváme pomocí jiné a k zacházení s mnoha stránkami skutečnosti i k jejich poctívání pomocí několika smyslů najednou. Začíná být zjevné, že „hmat“ není uložen v kůži, nýbrž že je souhrou smyslů, a že při „udržování“ nebo „navázání“ kontaktu jde o plodné setkání smyslů, kdy viděné je přeloženo do slyšeného a slyšené do pohybu, chuti a vůně. Po staletí byl

„zdravý rozum“ považován za zvláštní lidskou schopnost překládat jeden typ zkušenosti jednoho smyslu do všech ostatních smyslů, a výsledek neustále předkládat vědomí jako sjednocený obraz. Tento obraz jednotného vzájemného poměru mezi smysly byl dlouho považován za znamení naší *racionality*. V počítačovém věku se takovým znamením může snadno opět stát. Dnes je totiž možné naprogramovat vzájemné poměry smyslů tak, aby se blížily stavu vědomí. Takový stav by se však nutně stal extenzí našeho vědomí, stejně jako je kolo rotující extenzí nohy. Po rozšíření či překladu naší centrální nervové soustavy do elektromagnetické technologie bude přenesení našeho vědomí do světa počítačů pouze dalším stadiem. Pak konečně budeme schopni naprogramovat vědomí takovým způsobem, že ve chvíli, kdy se střetne se svojí extenzí v podobě technických tretek, nebude možno je otupit či odlákat narcisovskými iluzemi světa zábavy, který lidstvo postihl.

Jestliže město přepracovává či překládá člověka do vhodnější formy, než jaké dosáhli naši kočovní předkové, nemohl by dnešní proces překladu celého našeho života do duchovní formy informací vytvořit jediné vědomí z celé planety, z celého lidského rodu?

Byl to Bertrand Russell, kdo prohlásil, že velkým objevem dvacátého století byla technika podmíněného soudu. Na druhé straně A. N. Whitehead ukázal, že velkým objevem devatenáctého století byl objev techniky objevu, totiž takové, která začne objevem věci a pak po jednotlivých krocích postupuje zpět, jako po montážní lince, až k bodu, z něž je nutné vyjít, abychom došli k požadovanému předmětu. V umění to znamenalo začít od *účinku* a pak napsat báseň, namalovat obraz či postavit budovu, které by měly právě ten a ne jiný účinek.

Avšak „technika podmíněného soudu“ jde dál. Anticipuje účinek, dejme tomu, nešťastného dětství na dospěleho, a vyrovnává jej dříve, než k němu dojde. V psychiatrii jí odpovídá technika extrémní tolerance jakožto anestezického prostředku podávaného vědomí, zatímco různé fixace a mravní důsledky falešných soudů jsou systematicky eliminovány.

Zde se jedná o něco úplně jiného než o otupení či narkotický účinek nové technologie, která ukolébává pozornost, zatímco nová forma zabouchla soudu a vnímání dveře před nosem. K zavedení nové technologie do skupinového vědomí je totiž nutná rozsáhlá sociální operace, a té lze dosáhnout pomocí vestavěného otupujícího aparátu, o němž již byla řeč. „Technika podmíněného soudu“ představuje možnost odmítnutí narkotika a odložení operace na neurčito tím, že bude nová technologie vložena do společenské psychiky. Na dohled je nová stagnace.

Werner Heisenberg je ve svém spise *Fyzikova představa přírody* příkladem moderního kvantového fyzika, jemuž celkové povědomí o formách říká, že bychom od většiny z nich raději měli odhlédnout. Poukazuje na to, že technické změny nejenom mění životní zvyklosti, ale také modely myšlení a hodnocení. Souhlasí s názorem čínského mudrce:

Když C'-kung cestoval oblastmi na sever od řeky Han, spatřil starce pracujícího na své zeleninové zahrádce. Onen stařec právě vykopával zavodňovací strouhu. Vždycky sestoupil do studny, nabral nádobu s vodou a vylil ji do strouhy. Stálo ho to obrovskou námahu, ale výsledky byly zřejmě velmi skrovné.

C'-kung řekl: „Existuje způsob, kterým bys mohl zavodnit za den sto struh. Tak bys vykonal velmi mnoho a nestálo by to velkou námahu. Nechtěl by ses o tom něco dozvědět?“

Zahradník se zvedl, podíval se na mudrce a zeptal se: „A co by to mělo být?“

C'-kung odpověděl: „Vezmeš si dřevěnou páku a jeden její konec zatížíš závažím. Tak budeš moci nabírat vodu tak rychle, že bude jen tryskat. Říká se tomu studna s okovem.“

V té chvíli se ve starcově tváři objevil hněv. Řekl: „Můj učitel mi řekl, že kdo užívá stroj, bude také jako stroj pracovat. Ten, kdo pracuje jako stroj, bude mít také srdce jako stroj. Ten, kdo bude v hrudi nosit srdce stroje, ztratí svoji prostotu. Kdo ztratí svoji prostotu, ztratí jistotu duše. Ale nejistota snah duše se neslučuje se smyslem pro čest. Ne že bych o těch věcech nevěděl: já se stydím je používat.“

Na této anekdotě je snad nejzajímavější to, že připadala zajímavá modernímu fyzikovi. Newtonovi či Adamu Smithovi by zajímavá nepřipadala, protože oni byli velkými odborníky a stoupci fragmentárního a specialistického přístupu. Hans Selye pracuje se svojí „stresovou“ představou nemoci zcela v soulase s názorem čínského mudrce. Ve dvacátých letech si lámal hlavu nad tím, proč se lékaři zřejmě odjakživa soustřeďovali na jednotlivé choroby a specifické léky proti takovýmto izolovaným příčinám, zatímco nikdy nevěnovali žádnou pozornost „syndromu toho, že jsem prostě nemocen“. Ti, kteří se zabývají programovým „obsahem“ médií a ne vlastním médiem, jsou zřejmě v postavení lékařů, kteří ignorují „syndrom toho, že jsme prostě nemocni“. Hans Selye se pokusil o totální, inkluzivní přístup k nemoci. V jeho práci pokračoval Adolphe Jonas v díle *Podráždění a prostředky proti němu*. Hledal reakci na zranění jako takové, či na jakýkoli dosud neznámý dopad. Dnes máme anestetika, která nám umožňují na lidech provádět i ty nejhruznější fyzické operace.

Nová média a technologie, které nás zesilují a rozšiřují, představují obrovskou kolektivní chirurgickou operaci, prováděnou na těle společnosti bez jakýchkoli anestetik. Jestliže je zapotřebí operací, je nutno vzít v úvahu nevy-

hnutelné infikování celého systému v jejich průběhu. Neboť operujeme-li společnost pomocí nové technologie, oblast řezu není tou nejpostiženější. Oblast dopadu a řezu je otupělá. Účinek rozhlasu je vizuální, účinek fotografie je sluchový. Každý nový dopad mění vzájemný poměr smyslů. Dnes hledáme buď prostředek kontroly těchto změn v poměru smyslů v celkovém psychickém a sociálním ná-zoru, nebo prostředek, jak se těmto změnám vůbec vyhnout. Mít chorobu bez jejích symptomů znamená, že jsme imunní. Žádná společnost nikdy nevěděla o své činnosti tolik, aby si dokázala vytvořit imunitu proti svým novým extenzím a technologiím. Dnes již začínáme pociťovat, že nám takovou imunitu může poskytnout umění.

V dějinách lidské kultury je rozsahem omezené a okrajové úsilí umělců jediným příkladem vědomého přizpůsobení různých faktorů osobního a sociálního života novým extenzím. Umělec si uvědomuje kulturní a technologické problémy celá desetiletí předtím, než dojde ke transformujícímu dopadu. Aby dokázal čelit přicházejícím změnám, staví modely, Noemovy archy. „Prusko-francouzská válka nemusela vůbec vypuknout, kdyby si lidé přečetli moji *Citovou výchovu*,“ řekl Gustave Flaubert.

Kenneth Galbraith doporučuje právě tento aspekt *nového* umění obchodníkům, kteří nechtějí zkrachovat. V elektrickém věku už totiž nemá smysl hovořit o tom, že umělec předběhl svoji dobu. Naše technologie také předběhla svoji dobu; k tomuto závěru dojdeme, pokud rozpoznáme, čím ve skutečnosti je. Aby umělec zabránil společenským katastrofám, přechází dnes ze slonovinové věže do kontrolní věže společnosti. Stejně jako vyšší vzdělání už v elektrickém věku není pouhou ozdobou či luxusem, nýbrž naléhavou nutností při výrobě a plánování operací, je také umělec nepostradatelný při utváření, analýze a porozumění formám a strukturám vytvořeným elektrickou technologií.

Zbité oběti nové technologie neustále vykoktavají svá klišé o nepraktičnosti umělců a jejich podivných zálibách. V minulém století však začalo být všeobecně uznáváno, co pravil Wyndham Lewis: „Umělec se vždy zabývá psaním podrobných dějin budoucnosti, protože je jedinou osobou, která si uvědomuje povahu přítomnosti.“ Aby mohlo lidstvo přežít, musíme dnes tuto prostou skutečnost znát. Umělci jsou odjakživa schopni v každém věku uhýbat před prudkým vichrem nové technologie a odvracet tento příval s plným vědomím toho, oč jde. Stejně dávná je neschop-

nost zbitých obětí, které nedokáží uhnout před novým přívalem a rozpoznat, že umělce potřebují. Jedním ze způsobů, jak ignorovat prorocké dílo umělců a zabránit v jeho včasné nasazení v boji o přežití, se může stát i jejich odměňování a oslavování. Umělec je člověkem, působícím v jakékoli oblasti, ať již vědecké či humanitní, který ve své době chápe důsledky svých akcí a nových poznatků. Je člověkem integrálního vědomí.

Umělec může opravit vzájemné poměry mezi smysly dříve, než náraz nové technologie otupí vědomé postupy. Může je opravit dříve, než se dostaví otupělost, podvědomé tápání a reakce. Je-li tomu tak, jak bychom tuto skutečnost mohli podat těm, kteří mají možnost s ní něco udělat? I kdyby existovala jen vzdálená možnost, že je tento výklad správný, poskytovalo by to čas pro globální příměří a zmapování současného stavu. Pokud platí, že umělec dokáže anticipovat důsledky technologického traumatu a vyvarovat se jich, co si pak máme myslet o světě „ocenění umění“ a jeho byrokracií? Nebude se nám náhle jevit jako spiknutí, že činíme z umělce ozdoby, žvanila, meprobnat? Kdyby lidé dokázali sami sebe přesvědčit, že umění je přesným anticipujícím poznáním toho, jak se vyrovnávat s psychickými a sociálními důsledky přicházející technologie, stali by se ze všech umělci? Anebo by začali s pečlivým překladem nových uměleckých forem do map, které by společnosti umožnily vyhnout se číhajícímu úskalím? Rád bych věděl, co by se stalo, kdyby umění najednou začalo být považováno za to, čím je, totiž přesnými informacemi o tom, jak přeměnit psychiku člověka, aby byla schopna anticipovat příští úder našich rozšířených schopností. Přestali bychom pak pohlížet na umělecká díla jako badatel na zlato a drahokamy, kterými se zdobí prostí, ne-literární lidé?

V každém případě poskytuje experimentální umění lidem přesné informace o tom, jak se jejich utišovací prostředky a technologie chystají přepadnout jejich psychiku. Neboť ty naše orgány, které vysunujeme v podobě nových vynálezů, jsou pokusy postavit se proti kolektivnímu tlaku a podráždění nebo je neutralizovat. Avšak utišovací prostředek se obvykle projeví jako větší škodlivina než původní dráždidlo; příkladem toho je narkománie. A právě zde nám může umělec ukázat, jak rány rozdávat, místo aby-chom je dostávali. Můžeme jen znovu konstatovat, že dějiny lidstva jsou dějinami dostávání ran.

Émile Durkheim už dávno formuloval myšlenku, že specializovaná činnost vždy působí mimo svědomí společnosti. V tomto ohledu by se zdálo, že umělec je svědomím společnosti a že se s ním podle toho zachází! „Nemáme žádné umění,“ říkají obyvatelé Bali, „děláme všechno co nejlépe.“

Od nástupu automobilu se nezadržitelně šíří moderní metropole. Jako reakce na železniční rychlost se objevily předměstské čtvrti a sídliště domků se zahrádkami příliš pozdě, ale právě včas, aby vedly k motoristické katastrofě. Neboť uspořádání funkcí přizpůsobené jistému stupni se při jiném stupni stává nesnesitelným. A technologická extenze našeho těla, která měla zmírnit fyzický stres, může přivodit daleko horší stres psychický. Západní specialistická technologie, která byla na sklonku Římské říše přenesena do arabského světa, prudce uvolnila kmenovou energii.

Poněkud křivolaké prostředky, které musíme použít k diagnóze skutečné formy a dopadu nového média, nejsou nepodobné těm, které v jedné své detektivce naznačil Peter Cheyney. V knížce *Drobné mi musíte vrátit* (1956) napsal:

Pro Callaghana byl případ pouhou sbírkou lidí, z nichž někteří — vlastně všichni — podávají nepřesné informace nebo lžou, protože je k tomu okolnosti buď nutí nebo alespoň přivádějí.

Avšak to, že *museli* lhát, že *museli* vzbuzovat falešný dojem, si vynutilo novou orientaci vlastních názorů a života. Dříve nebo později se vyčerpali nebo ztratili zájem. Pak teprve — a ne dříve — mohl vyšetřovatel přijít na to, co ho zavede k možnému logickému řešení.

Je zajímavé, že pouze divoké pátrání v zákulisí dokáže úspěšně udržet obvyklé dekorum. Po zločinu, poté, co padla rána, lze zvykovou fasádu udržet pouze rychlým přeskupením kulís. Stejně je tomu v našem sociálním životě, když udeří nová technologie nebo když v našem soukromém životě prožijeme nějaký intenzivní a tedy nestražitelný zážitek a kdy vnitřní cenzura okamžitě zasáhne a otupí nás, umožní nám přijmout ránu a uvede nás v pohotovost, abychom mohli vetřelce asimilovat. Postřehy Petera Cheyneho o detektivním žánru jsou další ukázkou toho, jak populární forma zábavy funguje jako model imitující skutečnost.

Snad nejzjevnějším „uzávěrem“ či psychickým důsledkem každé nové technologie je právě poptávka po ní. Nikdo nechce auto, dokud neexistují auta, a nikdo nemá zájem o televizi, dokud nejsou televizní programy. Tato schopnost technologie vytvářet vlastní svět poptávky souvisí s tím, že je primárně extenzí našeho těla a smyslů. Jsme-li zbaveni zraku, ostatní smysly do jisté míry jeho úlohy převezmou. Avšak potřeba uživat smysly, které máme k dispozici, je stejně naléhavá jako dýchání — což vysvětluje, proč pocítujeme nutkání mít prakticky neustále zapnutý rozhlasový či televizní přijímač. Nutkání mít přístroj neustále zapnutý vůbec nezávisí na „obsahu“ veřejných programů nebo na soukromém smyslovém životě, což svědčí o tom, že technologie je součástí našeho těla. Elektrická technologie je v přímém vztahu k naší centrální nervové soustavě, takže je směšné, když se po jejích nervech nesou řeči o tom, „co veřejnost chce“. Jako bychom se obyvatel velkoměsta tázali, co by rádi viděli a jaké zvuky by rádi slyšeli! Kdybychom přenechali své smysly a nervovou soustavu soukromé manipulaci těch, kteří by si rádi ve vlastním zájmu vypůjčili naše oči, uši a nervy, nezbyla by nám už žádná práva. Kdybychom propůjčili své oči, uši a nervy komerčních zájmům, jako bychom tím přenechali naši společnou řeč soukromé korporaci nebo předali zemskou atmosféru do monopolního vlastnictví nějaké firmy. Něco takového se už stalo s mimozemským prostorem, a to ze stejných důvodů, ze kterých jsme již propůjčili svoji centrální nervovou soustavu různým korporacím. Dokud přijímáme narcisovský postoj, považující extenze našich těl za něco skutečně *vnějšího* a skutečně na nás nezávislého, budeme na všechny problémy kladené technologií reagovat jako člověk, který stoupne na banánovou slupku, zapotáčí se a upadne.

Archimedes kdysi řekl: „Dej mi pevný bod a pohnu zemí.“ Dnes by poukázal na naše elektrická média a řekl by: „Stoupnu si na vaše oči, uši, nervy a na váš mozek, a svět se bude pohybovat takovou rychlostí a podle takového modelu, jaké si zvolím.“ Své „pevné body“ jsme pronajali soukromým korporacím.

Arnold Toynbee věnoval značnou část *Studia historie* analýze různých problémů, kterým různé kultury v různých stoletích čelily. Pro západního člověka je vysoce závažné Toynbeeho líčení, jak na své postižení reagují chro-

mí a zmrzačení žijící uprostřed společnosti aktivních bojovníků. Jako kovář a zbrojář Vulkán se stávají specialisty. A jak na podmanění a zotročení reagují celé komunity? Využívají stejnou strategii jako chromý člověk ve společnosti bojovníků. Specializují se a stávají se pro své pány nepostradatelnými. Asi právě dlouhá historie zotročování a pádu do specializace jakožto prostředku proti podráždění vtiskla postavě specialisty i v moderní době stigma služebnosti a zbabělosti. Kapitulace západního člověka před technologií a jejím crescendem specializovaných požadavků se mnohým pozorovatelům našeho světa vždy jevila jako svého druhu zotročení. Avšak výsledná fragmentarizace byla přijata dobrovolně a s nadšením, na rozdíl od specialistické strategie, kterou si vědomě zvolily oběti vojenských vpádů.

Je zřejmé, že fragmentarizaci či specializaci jakožto techniku dosažení bezpečnosti v nejrůznějších typech tyranie a represe provázelo další nebezpečí. Dokonalého přizpůsobení jakémukoli prostředí se dosahuje totálním soustředěním energie a životní síly, které je jakousi statickou mezí tvora. Ti velmi dobře přizpůsobení jsou zaskočeni i sebemenšími změnami prostředí, v němž žijí. Nemají k dispozici žádný prostředek, kterým by mohli na nový problém reagovat. Takový je osud zástupců „konvenční moudrosti“ v každé společnosti. Veškeré jejich bezpečí a postavení se opírá o jedinou formu získaného poznání, takže inovace pro ně neznamená novinku, nýbrž zničení.

Příbuzným problémem, kterému musely různé kultury odjakživa čelit, je prostý fakt hranice nebo zdi, za níž existuje jiný druh společnosti. Pouhá existence jakýchkoli organizačních forem vedle sebe vytváří značné napětí. Na tom byly v minulém století založeny umělecké struktury symbolismu. Toynbee poznamenává, že problém sousedství civilizace s kmenovou společností opětovně ukázal, že se integrální ekonomika a instituce prostší společnosti „rozpadají v přívalu psychické energie, vytvořené civilizací“ kultury komplexnější. Existují-li dvě společnosti vedle sebe, psychický problém kladený komplexnější společností vede v prostší společnosti k uvolnění explozivní energie. Spousta důkazů, že tento problém existuje, nalezneme v každodenním životě dorůstající mládeže v komplexních městských centrech. Podobně jako kontakt s civilizací vyvolal u barbarů horečný neklid a masovou migraci, teena-geři, kteří jsou nuceni podílet se na životě města, propadají

„vzpouře bez příčiny“. Dříve dospívající mládež musela čekat, a přijímala to. Avšak televize s dospíváním skončila; v každé americké rodině vyrostla berlínská zeď.

Toynbee nám poskytuje množství příkladů nejrůznějších problémů a kolapsů. Zvláště případně upozorňuje na častý a marný útek k futurismu a archaismu jako ke strategiím konfrontace s radikálními změnami. Ale návrat ke koňským povozům a očekávání dopravních prostředků, které překonají gravitaci, nejsou adekvátní reakcí na problém automobilu. Přitom jsou tyto dva uniformní pohledy zpět a do budoucnosti běžným způsobem, jak se vyhnout diskontinuitě současné skutečnosti s jejím požadavkem citlivého nahlédnutí a ocenění. Dnešní skutečnosti se asi dokáže postavit jen nadšení umělce.

Toynbee opakovaně vyzývá, aby kulturní strategie napodobila příklady velkých mužů. To samozřejmě znamená vložit osud kultury do síly vůle a ne do schopnosti *vnímat* ní situací. Kdokoli by mohl namítnout, že se zde jedná o tradiční britské spoléhání na charakter místo na intelekt. Mohl by tvrdit, že díky nekonečné schopnosti člověka hypnotizovat se do té míry, že si přestane problém uvědomovat, je síla vůle pro přežití stejně důležitá jako inteligence. Dnes také potřebujeme vůli k tomu, abychom byli o problémech mimořádně dobře informováni, abychom si jich byli vědomi.

Arnold Toynbee uvádí příklad účinné a tvůrčí reakce na renesanční technologii: oživení decentralizovaného středověkého parlamentu zachránilo anglickou společnost před monopolním centralismem, který zachvátil evropský kontinent. Ve své práci *Město v dějinách* vypráví Lewis Mumford podivný příběh o tom, jak Nová Anglie dokázala realizovat středověký model ideálního města, protože se dokázala zbavit zdi a smísit město a venkov. Když se technologie své doby napře jedním směrem, je možná moudré se pokusit o protinápor. Na implozi elektrické energie v našem století nemůžeme reagovat explozí nebo expanzí, nýbrž decentralismem a přizpůsobivostí mnoha malých center. Například nápor studentů na naše univerzity není explozí, nýbrž implozí. A potřebná strategie proti této síle nebude spočívat ve zvětšení univerzit, nýbrž ve vytvoření mnoha skupin autonomních kolejí, které nahradí naši centralizovanou univerzitní fabriku, která se vyvinula podle zásad evropských vládních systémů a průmyslu devatenáctého století.

Stejně tak nelze proti přílišným taktickým účinkům televizního obrazu bojovat pouhými programovými změnami. Nápaditá strategie, založená na adekvátní diagnóze, by dnešnímu literárnímu a vizuálnímu světu předepsala odpovídající hloubkový či strukturální přístup. Budeme-li pokračovat v konvenčním přístupu k těmto jevům, naše tradiční kultura bude smetena stejně jako scholastika v šestnáctém století. Kdyby byli scholastikové se svojí komplexní orální kulturou pochopili Gutenbergovu technologii, mohli vytvořit novou syntézu písemného a orálního vzdělání a ne se odporoučeli a umožnit pouhé vizuální tištěné stránce, aby převzala výchovný podnik. Orální scholastikové tváří v tvář novému vizuálnímu problému tisku neobstáli. Výsledná expanze či exploze Gutenbergovy technologie vedla v mnoha ohledech k ochuzení kultury, jak dnes začínají objasňovat historikové jako Mumford. Když Arnold Toynbee ve svém *Studiu historie* uvažuje o „podstatě růstu civilizací“, nejen opouští pojem zvětšení jako kritéria skutečného růstu společnosti, ale také konstatuje: „Geografická expanze často doprovází reálný úpadek a časově se shoduje s ‚těžkou dobou‘, univerzálním státem — přičemž obojí jsou stádii úpadku a dezintegrace.“

Toynbee se rozepisuje o principu, podle něž těžká doba a rychlé změny produkují militarismus a podle něž právě militarismus produkuje impérium a expanzi. Starý řecký mýtus, který učil, že abeceda produkuje militarismus („Král Kadmos zasel dračí zuby, a ty zrodily ozbrojence“), jde ve skutečnosti daleko hlouběji než Toynbeeho líčení. „Militarismus“ je totiž pouze vágním označením; v žádném případě nic neříká o kauzalitě. Militarismus je druhem specialistické a zároveň explozivní vizuální organizace sociálních energií, takže se Toynbee pouze opakuje, když říká, že militarismus vytváří velká impéria a zároveň vede ke zhroucení společnosti. Militarismus je však formou industrialismu či koncentrace velkého množství homogenizovaných energií do několika druhů výroby. Římský voják měl v ruce rýč. Byl to kvalifikovaný dělník a stavitel, který zpracovával zdroje mnoha společností, svazoval je do balíčku a posílal domů. Před příchodem strojů byli jediným vydatným zdrojem pracovní síly ke zpracování surovin vojáci a otroci. Jak se zdůrazňuje v řeckém mýtu o Kadmovi, fonetická abeceda byla ve starověku nejvýznamnějším faktorem přípravy člověka na homogenizovaný vojenský život. Období řecké společnosti, o němž He-

rodotos uznává, že bylo „postiženo více těžkostmi než dvacet předcházejících generací“, se nám v literární retrospektivě jeví jako jedno z největších století lidstva. Macaulay poznamenal, že není příjemné žít v dobách, o nichž je vzrušující číst. V následujícím alexandrovském období helénismus expandoval do Asie a připravil půdu pro pozdější římskou expanzi. Právě v těch stoletích se však řecká civilizace rozpadla.

Toynbee ukazuje, jak archeologie podivně falzifikuje dějiny: to, že se z minulosti dochovalo mnoho hmotných předmětů, ještě neukazuje kvalitu každodenního života a zkušenosti dané doby. Technický rozvoj pokračoval po celé období helénského a římského úpadku. Toynbee ověřuje svoji hypotézu na vývoji řeckého zemědělství. Když Solónova podnikavost odvedla Řeky od smíšeného zemědělství k programu specializovaných exportních produktů, mělo to pro život Řeků příznivé důsledky. Jejich energie zazářila. Když se v příští fázi tentýž specializovaný důraz do značné míry opřel o otrockou práci, nastal úžasný růst výroby. Avšak armády technologicky specializovaných otroků obdělávajících půdu postihly nezávislé svobodné sedláky a malé rolníky. To vedlo ke vzniku podivného světa malých i velkých římských měst, přeplněných vykořeněnými parazity.

V daleko větší míře než římské otrokářství to byla specializace mechanizovaného průmyslu a tržní organizace, která postavila západního člověka před problém výroby v *monofrakture*, zvládnání všech věcí a operací po jednotlivých částech. Tento problém pronikl všemi aspekty našeho života a umožnil nám tak triumfálně expandovat všemi směry a do všech sfér.

Takhle vypadá několik sekund ze show populárního diskžokeje, jak je kdosi zapsal:

Támhle je malá Patka a támhle zase holka co jí nohy samy tancujou . . . a támhle zase Freddie Kanón posloucháte show Davida Mickieho máme noc jéééé šubyduby to se máme jééje. Teď tam hodím novej hit . . . *Tancujem na hvězdě*, a ššš už se vezem na měsíčním světle.

Nóóóó . . . tak co tomu říkáte . . . sem váš přímá kámoš . . . tady je váš dé em a máme po devátý dvacet dva minutek, jó to nám to utíká a máme tady hitovej telefon, stačí zavolat vé á pět dvě jedničky pět jedna, vé á pět dvě jedničky pět jedna . . . tipněte si kterej hit teď vede.

Dave Mickie se střídavě vznáší, úpí, pohupuje se, zpívá, sóluje, notuje si a poskakuje a přitom neustále reaguje na svoji vlastní činnost. Pohybuje se výhradně v mluvené oblasti zkušenosti, ne v psané. Tak vytváří participaci posluchačů. Mluvené slovo dramaticky vtahuje všechny smysly, i když vysoce literární lidé mluvívají co nejsouvisleji a nejvolněji. Smyslové vtažení je přirozené v kulturách, v nichž literárnost není dominující formou zkušenosti. Narazíme na to někdy v turistických průvodcích, jako třeba v této ukázce z průvodce po Řecku:

Jak jste si jistě všimli, mnoho řeckých mužů tráví spoustu času počítáním korálků na něčem, co připomíná jantarový růženeč. Avšak zde nejde o nic náboženského. Jsou to *komboloia* neboli „korále starosti“, a Řekové s tímto dědictvím po Turcích klapou na souši, na moři i ve vzduchu, aby odvrátili ono nesnesitelné tiicho, které hrozí, kdykoli začíná vážnout rozhovor. Dělají to ovčáci, strážníci, vykladači zboží v přístavu i obchodníci v krámcích. Možná se divíte, proč tak málo řeckých žen nosí korále. Zabrali

jim je manželé, protože jim to obyčejné klapání dělá takovou radost. Tato kvikvegovská posedlost, která je estetičtější než točení palci a levnější než kouření, naznačuje taktilní smyslovost, charakteristickou pro národ, který vytvořil největší sochařská díla západního světa . . .

Tam, kde kultuře schází silný vizuální důraz literárnosti, objevuje se další forma smyslové vtaženosti a pochopení pro kulturu. Takto rozsmárně ji vysvětluje náš řecký průvodce:

. . . nebuďte překvapeni, až vás v Řecku budou často hladit, poplácat a šfouchat do vás. Nakonec se možná budete cítit jako pesek . . . jako miláček rodiny. Záliba v hlazení se nám jeví jako taktilní extenze náruživé řecké zvědavosti, o níž jsme se už zmínili. Jakoby se vaši hostitelé pokoušeli zjistit, z jakého materiálu jste uhněti.

Velké rozdíly mezi mluveným a tištěným slovem můžeme snadno studovat dnes, kdy jsme ve stále těsnějším doteku s neliterárními společnostmi. Jeden domorodec — jediný gramotný člen své skupiny — vyprávěl o tom, jak ostatním předčítal došlé dopisy. Prý měl nutkání zacpat si uši, aby nenarušil soukromí jejich korespondence. Je to zajímavé svědectví o hodnotách soukromí, které nacházejí podporu ve vizuálním důrazu hláskového fonetického písma. K takovému vzájemnému oddělení smyslů i vydělení jednotlivce ze skupiny by bez vlivu fonetického písma stěží došlo. Mluvené slovo neumožňuje extenzi a zesílení vizuální schopnosti, které je zapotřebí ke vzniku individualismu a soukromí.

Dáme-li mluvené slovo do kontrastu s psanou formou, snadněji porozumíme jeho povaze. Ačkoli fonetické písmo odděluje a rozšiřuje vizuální schopnost slov, je relativně primitivní a pomalé. Není mnoho způsobů psaní slova „večer“, ale Stanislavskij své mladé herce vždy žádal, aby je vyslovili a zdůraznili padesáti různými způsoby, zatímco ostatní zapisovali různé citové a významové odstíny, které herci vyjádřili. Mnoho stránek prózy a mnohá vyprávění byla věnována tomu, co vlastně bylo štkáním, nářkem, smíchem nebo pronikavým zaječením. Psané slovo vyjadřuje sekvenčně to, co mluvené slovo vyjadřuje rychle a implicitně.

V řeči spíše reagujeme na každou situaci, k níž dochází,

a tónem hlasu a gestem reagujeme dokonce i na svůj vlastní akt mluvení. Psaní je spíše jakousi oddělenou, specializovanou akcí. Poskytuje však málo příležitostí k reakci a neinspiruje ji. Literární člověk či společnost mají ve všem obrovskou akční schopnost a značný odstup od těch citů či emocionálních vtaženosti, které prožívá neliterární člověk či společnost.

Francouzský filozof Henri Bergson žil a psal v myšlenkové tradici, která považovala a považuje jazyk za lidskou technologii, která narušila a zmenšila hodnoty kolektivního nevědomí. Právě extenze člověka v podobě řeči umožňuje intelektu, aby se oddělil od daleko širší skutečnosti. Bergson tvrdí, že bez jazyka by lidská inteligence zůstala totálně vtažena do předmětů své pozornosti. Jazyk činí pro inteligenci totéž, co kolo pro nohy a tělo. Kolo jim umožňuje, aby se pohybovaly od jedné věci ke druhé snadněji, rychleji a se stále menší mírou vtaženosti. Jazyk člověka rozšiřuje a zesiluje, avšak na druhé straně rozděluje jeho schopnosti. Řeč, technická extenze vědomí, redukuje jeho kolektivní vědomí či intuitivní uvědomění.

Bergson ve *Vývoji tvořivém* tvrdí, že dokonce i vědomí je extenzí člověka, která omezuje šťastnou jednotu, kterou dává kolektivní nevědomí. Řeč odděluje jednoho člověka od druhého a lidstvo od kosmického nevědomí. Jakožto extenze či vyslovení (zvnějšnění) všech našich smyslů zároveň byl jazyk odjakživa považován za nejbohatší uměleckou formu člověka, odlišující jej od zvířat.

Je-li možno přirovnat lidské ucho k rozhlasovému přijímači, který je schopen dekódovat elektromagnetické vlny a rekódovat je v podobě zvuku, můžeme lidský hlas přirovnat k rozhlasovému vysílači, protože ten je schopen překládat zvuk do elektromagnetických vln. Schopnosti hlasu formovat vzduch a prostor do verbálních modelů možná předcházely méně specializovaný výraz nářku, mručení, gest, příkazů, písní a tanců. Modely smyslů, jejichž extenzemi jsou různé lidské jazyky, jsou stejně pestré jako styly v umění a oblékání. Každá mateřština učí své mluvčí zcela jedinečným způsobem, jak vidět a cítit svět a jak ve světě jednat.

Naše nová elektrická technologie, která je extenzí našich smyslů a nervů v globálním měřítku, bude mít pro budoucnost jazyka značné důsledky. Elektrická technologie nepotřebuje slova o nic víc, než potřebuje digitální počítač čísla. Elektrina ukazuje cestu k extenzi samého procesu vědomí,

a to v globálním měřítku a bez jakékoli verbalizace. Takovýto stav kolektivního vědomí byl možná předverbálním stavem člověka. Jazyk, technologie extenze člověka, jehož schopnost dělit a oddělovat tak dobře známe, byl možná onou „babylónskou věží“, již se lidé pokoušeli dosáhnout výšin nebe. Dnes počítače slibují, že se stanou prostředkem okamžitého překladu jakéhokoli kódu nebo jazyka do jakéhokoli jiného kódu či jazyka, zkrátka že pomocí technologie dosáhneme svatodušního stavu univerzálního porozumění a jednoty. Dalším logickým krokem by bylo ne překládat, nýbrž obejít jazyky a nahradit je všeobecným kosmickým vědomím, které by se mohlo velmi podobat kolektivnímu nevědomí, o němž snil Bergson. Stav „beztížnosti“, který podle biologů slibuje fyzickou nesmrtnost, je možno přirovnat ke stavu bez jazyka, který by mohl navěky nastolit kolektivní harmonii a mír.

/9/
PSANÉ SLOVO:
OKO ZA UCHO

Takto se princ Mòdupe setkal s psaným slovem v době, kdy ještě žil v západní Africe:

Jediným přeplněným místem v domě otce Perryho byla jeho knihovna. Postupně jsem pochopil, že značky na stránkách jsou *uvězněnými slovy*. Každý se dokáže naučit, jak tyto symboly rozluštit a tak vysvobodit uvězněná slova, aby se opět stala řečí. Tiskařská barva uvěznila myšlenky; nemohly uniknout o nic snadněji než slon z nastražené jámy. Když jsem náhle plně pochopil, co to znamená, měl jsem stejný pocit vzrušení a úžasu, jako když jsem poprvé spatřil zářící světla Konakry. Pocítil jsem tak silnou touhu se tuhle zázračnou věc také naučit, že jsem se roztřásl.

V nápadném protikladu k nadšení uvedeného domorodce se dnes civilizovaní lidé psaného slova obávají. Pro některé západní lidi se psané či tištěné slovo stalo velmi choulostivým tématem. Dnes se sice píše, tiskne a čte více textů než kdy dříve, ale existuje také nová elektrická technologie, která ohrožuje tuto prastarou technologii literárnosti, založené na fonetické abecedě. Protože rozšiřuje naši centrální nervovou soustavu, elektrická technologie zřejmě dává přednost inkluzivnímu a participačnímu mluvenému slovu před specialistickým psaným slovem. Naše západní hodnoty, které jsou na psaném slovu postaveny, byly už značně ovlivněny elektrickými médii telefonu, rozhlasu a televize. Možná je právě to příčinou, proč se mnozí vysoce literární lidé nedokážou touto otázkou zabývat, aniž by podlehli moralizování. Navíc se v průběhu více než dvou tisíciletí své literárnosti západní člověk příliš nesnažil studovat a pochopit účinky fonetické abecedy na vytváření mnoha svých základních kulturních modelů. Možná se tedy touto otázkou začínáme zabývat až příliš pozdě.

Dejme tomu, že bychom místo Hvězd a pruhů vyvěšovali kus látky, na němž by bylo napsáno „americká vlajka“. Tyto symboly by měly stejný význam, avšak jejich účinek by byl zcela odlišný. Překlad bohaté vizuální mozaiky Hvězd a pruhů do písemné formy by vlajku do značné míry zbavil její kolektivní symboliky a zkušenosti, avšak abstraktní pouto vyjádřené těmi písmeny by zůstalo do značné míry nedotčeno. Snad tento příklad naznačí změnu, jakou prožívá kmenový člověk, když se stává gramotným. V důsledku této změny je z jeho vztahu k vlastní sociální skupině vyloučen téměř veškerý emocionální a kolektivní rodinný cit. Získává emocionální svobodu vydělit se z kmeny a stát se civilizovaným jedincem, člověkem vizuální organizace, který má stejně jako všichni ostatní civilizovaní jedinci uniformní postoje, zvyky a práva.

Podle řeckého mýtu o abecedě zasel Kadmos — údajně to byl král, který do Řecka zavedl hláskové písmo — dračí zuby, z nichž vzešli ozbrojenci. Tento příběh vyjadřuje — podobně jako každý jiný mýtus — dlouhodobý proces pomocí jediného mžikově rychlého proniknutí do podstaty věci. Abeceda znamenala moc, autoritu a dálkové ovládání vojenských struktur. Když se spojila s papyrem, nastal konec stacionárních chrámových byrokracií a kněžských monopolů na poznání a moc. Na rozdíl od předabecedního písma, jehož nesčetným znakům bylo obtížné se naučit, byla abeceda zvládnutelná za pár hodin. Získání tak rozsáhlých znalostí a tak komplexní dovednosti, jakou bylo předabecední písmo (navíc užívající tak nešikovný materiál jako cihly a kameny), zajišťovalo písařské kastě monopol kněžské moci. Snadnější abeceda a lehký, levný a nepřevratitelný papyrus vedly k tomu, že moc přešla z kněžské třídy na vojenskou. To všechno, a také pád městských států, růst impérií a vojenských byrokracií, je obsaženo v mýtu o Kadmovi a dračích zubech.

Z hlediska extenzí člověka má téma dračích zubů v mýtu o Kadmovi mimořádný význam. Elias Canetti nám v díle *Masa a moc* připomíná, že zuby jsou u člověka a také u mnoha zvířat zjevně nástrojem moci. V různých jazycích existují mnohá svědectví o uchopivé, požívací síle a přesnosti zubů. Je jen přirozené a zároveň případné, že je moc písmen jako nástrojů agresivního pořádku a přesnosti vyjádřena jakožto extenze dračích zubů. Zuby jsou ve svém lineárním pořadí výrazně vizuální. Písmena se zubům podobají nejenom vizuálně; v našich západních dějinách se

objevuje i jejich schopnost dát do rukou budovatelů impérií ostrou zbraň.

Fonetická abeceda je jedinečnou technologií. Existovalo mnoho způsobů psaní, znakových i slabičných, avšak existuje pouze jediná fonetická abeceda, v níž jsou sémanticky neutrální písmena použita tak, aby odpovídala sémanticky neutrálním zvukům. Toto výrazné rozdělení a paralela mezi vizuálním a sluchovým světem byly z kulturního hlediska kruté a bezohledné. Psané slovo obětuje světu významu a vnímání, které byly postaveny na formách, jako byly hieroglyfy a čínské znaky. Tyto kulturně bohatší formy psaní však neposkytovaly člověku žádný prostředek k náhlému přesunu magicky diskontinuitního a tradičního světa kmenového slova do chladného a uniformního vizuálního média. Staletí, po která se psalo znakovým písmem, neohrozila celistvé tkanivo rodiny a kmenovou subtilnost čínské společnosti. Na druhé straně v dnešní Africe, stejně jako před dvěma tisíci lety v Galii, stačí jedna generace abecední literárnosti přinejmenším k počátečnímu uvolnění jedince z kmenového tkaniva. Toto nemá nic společného s *obsahem* alfabetizovaných slov; je výsledkem náhlého oddělení sluchové zkušenosti člověka od vizuální. Pouze fonetická abeceda činí takovýto ostrý rozdíl. Dává svému uživateli oko za ucho a vysvobozuje ho z kmenového transu rezonující slovní magie a tkaniva příbuzenských vztahů.

Je tedy možno tvrdit, že jedinečnou fonetickou abecedou byla technologií, která se stala prostředkem vytvoření „civilizovaného člověka“ — oddělených jedinců, kteří jsou si před psaným právním kodexem rovni. Oddělenost jedince, prostorová a časová kontinuita a uniformita kodexů jsou hlavními znaky literárních a civilizovaných společností. Kmenové kultury, jako jsou indiánská a čínská, mohou díky rozsahu a jemnosti svého vnímání a výrazu stát značně výše než kultury západní. My se zde však nezabýváme otázkou hodnot, nýbrž konfiguracemi společností. Kmenové společnosti neumožňují existenci jedince nebo odděleného občana. Jejich představy prostoru a času nejsou ani kontinuitní, ani uniformní, nýbrž jsou při své intenzitě soucitné a stlačující. „Poselství“ abecedy je kulturami pocíťováno jako její schopnost rozšiřovat modely vizuální uniformity a kontinuity.

Fonetická abeceda je intenzifikací a extenzí vizuální funkce, a proto v každé literární kultuře snižuje úlohu ostatních smyslů: sluchu, hmatu a chuti. K tomu nedochází

v kulturách, jako je čínská. V nich se užívá nefonetického písma a to jim umožňuje podržet si v hlubinách zkušenosti bohatou zásobu inkluzivního vnímání, které je v civilizovaných kulturách fonetické abecedy erodováno. Znak je totiž inkluzivním útvarem. Tím se liší od fonetického písma, které je analytickou disociací smyslu a funkcí.

Je zřejmé, že úspěchy západního světa svědčí o obrovských hodnotách literárnosti. Mnozí však asi namítnou, že jsme za strukturu specialistické technologie a hodnot zaplatili příliš vysokou cenu. Lineární struktura racionálního života, výsledek fonetické literárnosti, nás vtáhla do vzájemně zapadajícího souboru souvislostí, které jsou natolik výrazné, že by stály za daleko rozsáhlejší pojednání, než jaké přináší tato kapitola. Snad existují jiné, odlišné přístupy. Například vědomí je považováno za znak racionální bytosti, a přesto na totálním poli vědomí, které existuje v každém vědomém okamžiku, není nic lineárního ani sekvencního. Vědomí není verbálním procesem. Avšak v průběhu všech těch staletí fonetické literárnosti jsme jakožto kritériu logiky a rozumu dávali přednost odvozovacímu řetězci. Naproti tomu čínské písmo dává každému znaku totální intuici bytí a rozumu, která příkládá jen nevýznamnou roli vizuální posloupnosti jakožto známce duševní snahy a organizace. V západní literární společnosti je stále možné a přijatelné tvrdit, že něco z něčeho „vyplývá“, jako by existovala nějaká příčina, která takovouto posloupnost vytváří. Byl to David Hume, kdo v osmnáctém století ukázal, že v žádné posloupnosti, ať již přirozené nebo logické, neexistuje kauzalita. Posloupnost je aditivní, ne kauzální. Immanuel Kant pravil: „Humeův argument mě probudil z dogmatického spánku.“ Avšak ani Hume, ani Kant neodhalili skrytou příčinu našeho západního sklonu považovat posloupnost za „logickou“ v rámci všudypřítomné technologie abecedy. Dnes máme v elektrickém věku pocit, že si můžeme nelineární logiku vymyslet stejně oprávněně jako neeuklidovskou geometrii. Dnes ustupuje novým formám dokonce i montážní linka jakožto metoda analytické posloupnosti, mechanizující všechny možné druhy výroby.

Pouze abecedním kulturám se podařilo osvojit si spojitou lineární posloupnost jakožto vše pronikající formu psychické a sociální organizace. Za západní mocí nad člověkem i přírodou se skrývá rozložení každého druhu zkušenosti na uniformní jednotky, kterými se dosahuje rych-

lejší akce a změny formy. Tato moc je tedy založena na aplikovaném poznání. Proto naše západní industriální programy byly zcela nedobrovolně tak militantní a naše vojenské programy tak průmyslové. Oba jsou totiž ve své technice transformace a kontroly utvářeny abecedou, která všechny situace činí uniformními a kontinuitními. Tento postup, který je patrný již v řecko-římské fázi, se zintenzivnil uniformitou a opakovatelností Gutenbergova vynálezu.

Civilizace je postavena na literárnosti, neboť ta je uniformním zpracováním kultury pomocí zraku, jehož prostorovým a časovým rozšířením se stala abeceda. V kmenových kulturách je zkušenost uspořádána podle dominantního sluchu, který potlačuje vizuální hodnoty. Sluch, na rozdíl od chladného a neutrálního zraku, je hyperestetický, jemný a všeobsažný. Orální kultury zároveň jednají a reagují. Fonetická kultura vybavuje lidi prostředky, kterými při jednání potlačují své pocity a emoce. Jednat bez reakce, bez vtaženosti, je specifickou výhodou západních literárních lidí.

V knize *Ošklivý Američan* je popsána nekonečná řada omylů, kterých se dopustili vizuální a civilizovaní Američané při konfrontaci s kmenovými a sluchovými kulturami Východu. Nedávno byl v několika indických vesnicích — v rámci civilizačního experimentu Unesca — zaveden vodovod. Trubky vodovodu jsou uspořádány lineárně. Záhy venkované žádali, aby byly trubky odstraněny, neboť jim připadalo, že celý sociální život vesnice byl ochuzen, protože už všichni nemuseli chodit pro vodu k obecní studni. Pro nás trubka znamená pohodlí: Nepovažujeme ji za kulturní fakt či za produkt literárnosti o nic víc, než považujeme literárnost za faktor, který mění naše zvyky, emoce a naše vjemy. Pro neliterární lidi je evidentní, že většina obyčejných technických vymožeností přináší totální změny kultury.

Rusové, kteří jsou méně proniknuti modely literární kultury než Američané, mají daleko méně obtíží při vnímání a zvládnání asijských postojů. V očích Západu se literárnost už dlouho rovná trubkám, kohoutkům, ulicím, montážním linkám a inventáři. Možná nejsilnějším výrazem literárnosti je náš systém jednotných cen, který proniká na vzdálené trhy a urychluje obrat zboží. Dokonce i naše myšlenka příčiny a účinku byla na literárním Západě už dávno nahrazena představou věcí v posloupnosti a sledu. Tato představa se každé kmenové či sluchové kultuře jeví

jako cosi zcela směšného a také v naší nové fyzice a biologii už ztratila své přední místo.

Všechny abecedy, kterých se užívá v západním světě, od ruské až k baskické, od Portugalska až po Peru, jsou deriváty řecko-římských písmen. Jejich jedinečné oddělování zraku a sluchu od sémantického a verbálního obsahu z nich učinilo mimořádně radikální technologii překladu a homogenizace kultur. Všechny ostatní formy psaní sloužily pouze jedné kultuře a jejímu oddělování od jiných kultur. Pouze fonetická písmena mohla být použita k překladu — i když hrubému — zvuků kteréhokoli jazyka do jediného vizuálního kódu. Dnes snaha Číňanů užívat naše fonetická písmena k překladu jejich jazyka narazila na zvláštní problém, představovaný širokými tonálními variacemi a různými významy podobných zvuků. Snaha o vyloučení tonální mnohoznačnosti vedla k fragmentarizaci čínských jednoslabičných slov do slov mnohoslabičných. Západní fonetická abeceda dnes transformuje centrální sluchové rysy čínského jazyka a kultury, aby také Čína mohla rozvinout lineární a vizuální modely, které umožňují centrální jednotu a hromadí uniformní sílu v západním typu práce a organizace. Jak opouštíme gutenbergovskou éru své kultury, dokážeme snadněji rozpoznávat její primární vlastnosti: homogenitu, uniformitu a kontinuitu. To byly vlastnosti, které umožnily Řekům a Římanům snadno převládnout nad neliterárními barbary. Barbar či kmenový člověk, stejně dnes jako dříve, byl zatížen břemenem kulturního pluralismu, jedinečnosti a diskontinuity.

Shrnuji: znakové a hieroglyfické písmo, užívané babylónskou, mayskou a čínskou kulturou, představuje extenzi zraku, která ukládá lidskou zkušenost a urychluje k ní přístup. Všechny tyto formy jsou obrazovým výrazem orálních významů. Jako takové se blíží kreslenému filmu a jsou krajně neohrabané, neboť vzhledem k nekonečnému počtu dat a sociálních operací si vyžadují mnoha znaků. Naproti tomu fonetická abeceda se pomocí několika málo písmen dokázala uplatnit ve všech jazycích. Tento úspěch však vedl k oddělení znaků i zvuků od jejich sémantického a dramatického významu. Něco takového se žádnému jinému systému písma nepodařilo.

Toto oddělování zraku, sluchu a významu, které je charakteristické pro fonetickou abecedu, se týká i jejích sociálních a psychologických účinků. V životě literárního člověka dochází ke značné míře takového oddělování

imaginativního, emocionálního a smyslového života, což už dávno tvrdil Rousseau (a později romantičtí básníci a filozofové). Dnes nám pouhá zmínka o D. H. Lawrenceovi připomene pokusy našeho století obejít literárního člověka a znovu získat lidskou „celistvost“. Západní člověk prožívá silné odpoutání vnitřní citlivosti od způsobu, jakým používá abecedu, avšak zároveň získává i osobní svobodu odpoutat se od klanu a rodiny. Ve starověku se tato svoboda utvářet individuální životní dráhu projevila ve vojenském životě. Talentovaní lidé mohli v republikánském Římě udělat kariéru stejně snadno jako v napoleonské Francii, a to z týchž důvodů. Nová literárnost vytvořila homogenní a poddajné prostředí, v němž mobilita ozbrojených skupin a ctižádostivých jedinců byla stejně nová, jako byla praktická.

Teprve od příchodu telegrafu mohou poselství cestovat rychleji než posel. Předtím byly silnice a psané slovo v úzkém vzájemném vztahu. Teprve telegraf oddělil informace od takových hmotných druhů zboží jako kámen a papyrus, stejně jako se již předtím peníze oddělily od kůží, zlata, stříbra a kovů a skončily jako papír. Termín „komunikace“ se široce používal v souvislosti se silnicemi, mosty, mořskými cestami, řekami a kanály ještě předtím, než byl v elektrickém věku transformován do „pohybu informací“. Možná neexistuje žádný vhodnější způsob, jak definovat charakter elektrického věku, než nejprve studovat myšlenku dopravy jako komunikace a pak i významový posun této myšlenky od dopravy k informacím, k němuž došlo působením elektrické energie. Slovo „metafora“ pochází z řeckých slov *meta* a *pherein*, přenášet či dopravovat. V této knize se zabýváme všemi formami dopravy zboží a informací, jak v jejich metaforickém významu, tak jejich výměnou. Každá podoba dopravy nejenom přenáší, nýbrž také překládá a transformuje odesílatele, příjemce i poselství. Použití jakéhokoli druhu média či extenze člověka mění modely vzájemné závislosti lidí zároveň se vzájemnými poměry smyslů.

V této práci se stále vrací jedno téma: veškeré technologie jsou extenzemi naší fyzické a nervové soustavy, které mají zvýšit naši moc a rychlost. I zde platí, že kdyby k takovému zvýšení moci a rychlosti nedošlo, naše nové extenze by se buď vůbec neobjevily, nebo by se neudržely. Zvýšení moci a rychlosti v jakémkoli typu seskupení jakýchkoli složek je totiž samo rušivým vlivem, který vyvolává změny organizace. Ke změnám sociálních seskupení a k utváření nových komunit dochází s rostoucí rychlostí pohybu informací, umožněnou posíláním zpráv na papíře

a silniční dopravou. Takové urychlení umožňuje více kontroly na daleko větší vzdálenost. Historicky to přineslo vytvoření Římského impéria a narušení předcházejících městských států řeckého světa. Ohrazené město a městský stát byly přirozenými a trvalými formami až do chvíle, kdy se papyrus a abeceda staly podnětem pro stavbu rychlých silnic s pevným povrchem.

Vesnice a městský stát jsou v podstatě formami, které zahrnují všechny lidské potřeby a funkce. Díky vyšší rychlosti a tím i vojenské kontrole na větší vzdálenost se městský stát zhroutil. Potřeby a funkce kdysi inkluzivního a samostatného státu našly svoji extenzi ve specialistických činnostech impéria. Zrychlení vede k oddělení funkcí, obchodních i politických. Překročili urychlení v jakémkoli systému určitou hranici, je systém narušen a zhroutí se. A tak když Arnold Toynbee ve *Studiu historie* uvádí rozsáhlou dokumentaci, věnovanou „zhroutením civilizací“, začíná těmito slovy: „Jak jsme si již povšimli, jednou z nejnápadnějších známek rozpadu je, . . . když si rozpadající se civilizace vykupuje odklad tím, že se podřídí násilnému politickému sjednocení v univerzálním státu.“ Kuryři dopravovali informace po skvělých silnicích stále rychleji, a to právě vedlo k onomu rozpadu i odkladu.

Zrychlení vytváří to, o čem někteří ekonomové hovoří jako o struktuře *centrum — periférie*. Když se tato struktura stane pro generující a kontrolní centrum příliš rozsáhlou, začínají se jednotlivé části oddělovat a vytvářet nové vlastní systémy centra a periférie. Nejznámějším příkladem je vývoj britských kolonií v Americe. Když začalo třináct amerických kolonií významně rozvíjet vlastní sociální a ekonomický život, pocítily samy potřebu stát se centrem, které by mělo svoji vlastní periférii. V takové době se původní centrum může pokusit o zpřísnění centrální kontroly periférií, což Velká Británie vskutku učinila. Pro udržení tak rozsáhlého impéria pouze na základě principu centra — periférie však byla rychlost dopravy po moři zcela nedostatečná. Suchozemské mocnosti mohou snadněji dosáhnout jednotitého modelu centrum — periférie než mocnosti námořní. Právě relativní pomalost cestování po moři vede námořní mocnosti k podpoře mnoha center. Zatímco tedy námořní mocnosti vytvářejí centra bez periférie, suchozemská impéria dávají přednost struktuře centrum — periférie. Elektrická rychlost vytváří centra všude. A periférie přestávají na naší planetě existovat.

Nehomogenní rychlost pohybu informací vytváří různorodé organizační modely. Lze celkem s jistotou předpovědět, že každý nový prostředek pohybu informací změní každou mocenskou strukturu. Dokud budou tyto nové prostředky přístupné všude zároveň, existuje možnost tuto strukturu změnit bez zhroutilí. Avšak tam, kde existují velké diskrepance v rychlosti pohybu, jako mezi leteckou a silniční dopravou nebo mezi telefonem a psacím stojem, nastávají v organizacích závažné konflikty. Zkušební kamenem takovýchto diskrepancí se stala dnešní metropole. Kdyby existovala totální homogenita rychlostí, nedošlo by k žádné vzpouře, k žádnému zhroutilí. Knihtisk poprvé umožnil politickou jednotu založenou na homogenitě. Avšak pouze lehký rukopis na papyru mohl ve starověkém Římě rozbít temnotu kmenových vesnic nebo alespoň zredukovat jejich diskontinuitu. Když byly přerušeny dodávky papyru, silnice se vyprázdnily, stejně jako v nedávné době, kdy bylo nutno prodávat benzín na přiděl. Tak se vrátil starý městský stát, a republikánství bylo nahrazeno feudalismem.

Je dostatečně zřejmé, že technické prostředky urychlení smetly nezávislost vesnic a městských států. Kdykoli došlo k urychlení, pokusila se nová centralistická moc vždy o homogenizaci co největšího počtu periferních oblastí. V posledních sto letech dochází v Rusku ke stejnému procesu, jakým prošel Řím, když zavedl fonetickou abecedu způsobenou jeho papírovým trasám. Také v současné Africe můžeme pozorovat, kolik vizuálního zpracování lidské psychiky abecedou bude zapotřebí, než bude možno dosáhnout jakéhokoli pozorovatelného stupně homogenizované organizace společnosti. Ve starověkém světě, například v Asýrii, toto zpracování obstaraly především neliterární technologie. Fonetická abeceda je však ve své roli překladatele člověka z uzavřené kmenové dozvukové komory do neutrálního vizuálního světa lineární organizace bezkonkurenční.

Situace v Africe je dnes komplikována novou elektrickou technologií. Západní člověk je svým novým urychlením odzápadňován, stejně jako dnes naše stará technologie knihtisku a průmyslu zbavuje Afričany jejich kmenovosti. Kdybychom rozuměli svým starým a novým médiím, bylo by možno tyto zmatky a rozpad naprogramovat a sladit. Úspěšná specializace a oddělování funkcí nám umožňují urychlení, je však zároveň příčinou, proč situaci nevěnuje-

me pozornost a neznáme ji. Alespoň v západním světě tomu tak bylo odjakživa. Rozpaky nad příčinami naší kultury a jejími mezemi zřejmě ohrožují strukturu ega, a proto na ně raději nemyslíme. Nietzsche řekl, že porozumění brání akci, a muži akce to zřejmě intuitivně cítí, protože couvají před nebezpečím plynoucím z pochopení.

Při urychlení pomocí kola, silnice a papíru jde o extenzi moci ve stále homogennějším a uniformnějším prostoru. A tak si lidé uvědomili skutečný potenciál římské technologie až ve chvíli, kdy knihtisk poskytl silnici a kolu daleko větší rychlost než vír římského světa. Avšak urychlení elektrického věku je pro literárního, lineárního západního člověka stejně rušivé, jako byly římské papírové trasy pro kmenové vesničany. Naše dnešní urychlení není pomalou explozí od centra k perifériím, nýbrž okamžitou implozí a vzájemným spojením prostoru a funkcí. Naše specialistická a fragmentarizovaná civilizace se strukturou centrum — periférie náhle prožívá okamžité sestavení mechanických bitů do organizovaného celku. Žijeme v novém světě globální vesnice. Jak vysvětluje Mumford v práci *Město v dějinách*, vesnice dosáhla sociální a instituční extenze všech lidských schopností. Kombinace urychlení a města pouze vedla k jejich specialističtějšímu vzájemnému oddělení. V elektrickém věku nemůže pokračovat velmi nízká rychlost struktury centrum — periférie, jako spojujeme s minulými dvěma tisíci let západního světa. Nejde ani o otázku hodnot. Kdybychom porozuměli svým starším médiím, jako jsou silnice a psané slovo, mohli bychom ve svém životě elektronický faktor zredukovat nebo jej dokonce eliminovat. Existuje příklad nějaké kultury, která pochopila technologii, o níž se její struktura opírala, a která byla ochotna si ji dále ponechat? Kdyby tomu tak bylo, byl by to příklad působení hodnot a uváženého rozhodnutí. Nemohou být trvalé ty hodnoty či rozhodnutí, které pocházejí z pouhého automatického působení té či oné technologie v našem sociálním životě.

V kapitole o kolu uvidíme, že doprava bez kol, například saně, kterými lidé překonávali sněh i bažiny, sehrála před příchodem kola významnou roli. Většinou jim v tom pomáhalo tažné zvíře — a prvním tažným zvířetem byla žena. Avšak doprava bez kol v minulosti většinou probíhala po řekách a po mořích, jak o tom svědčí i dnes umístění a podoba velkých světových měst. Někteří autoři si povšimli toho, že nejstarším zvířetem nosícím muži náklady

byla žena. Muž totiž musel být volný, aby ženě razil cestu, jako hráč s míčem v americkém fotbalu. Avšak tato fáze patřila do předkolového stádia dopravy, kdy člověk-lovec a člověk-sběrač žili v nestrukturované divočině. Dnes, kdy největší objem dopravy probíhá v oblasti informací, kolo a silnice zastarávají; avšak zpočátku, vzhledem k závažnosti kol, musely pro ně existovat silnice. Lidská sídla byla impulsem pro směnu a rostoucí pohyb surovin a plodin z venkova do zpracovatelských center, kde již vládla dělba práce a specialistické řemeslné dovednosti. Zlepšování kola a silnic stále více přivádělo město na venkov v jakémsi recipročním houbovitým přizpůsobení. Jedná se o proces, který jsme v tomto století mohli sledovat na automobilu. Rozsáhlé zlepšování silnic stále více přibližovalo město venkovu. Silnice se stala náhražkou za venkov. Lidé začali říkat, že si „vyrazí na venkov“. Dálnice změnila silnici v zeď oddělující člověka a venkov. Pak přišlo stadium silnice jako města, které se nepřetržitě táhne přes celý kontinent a rozkládá dřívější města v donekonečna se táhnoucí nakupení, do nichž se dnešní města vylišují.

Rozklad starého komplexu města a venkova, který začal již s příchodem kola a silnice, byl prohlouben leteckou dopravou. Díky letadlu zaujala města k lidským potřebám asi tak přímý vztah jako muzea. Stala se chodbami výkladních skříní, v nichž se odrážejí odcházející formy průmyslových montážních linek. Silnice pak sloužila stále méně cestování a stále více rekreaci. Cestovatel se obrátil k letadlu, a tím přestal prožívat akt cestování. Kdysi se říkávalo, že zaoceánský parník by mohl docela dobře být velkoměstským hotelem, a stejně dnešní cestující v tryskovém letadle, ať už letí nad Tokiem nebo New Yorkem, by mohl mít dojem, že sedí v hotelovém baru. Cestovat začne až po přistání.

Zatím venkov, utvářený a orientovaný letadlem, silnicí a elektrickým shromažďováním informací, se opět stává kočovnickou oblastí bez cest, jaká existovala před příchodem kola. Beatnici se scházejí na pláži, aby meditovali o *haiku*.

Hlavními faktory dopadu médií na existující formy společnosti jsou zrychlení a narušení. Dnes bývá zrychlení totální, což znamená konec prostoru jakožto hlavního faktoru sociálního uspořádání. Toynbee uvádí, že faktor zrychlení překládá fyzické problémy do mravních; poukazuje přitom na starověkou silnici, přeplněnou psími přeženými, povozy a rikšami, silnici plnou různých nepřijem-

ností, ale také docela bezpečnou. Jak rostla moc sil pohánějících dopravu, mizel problém s vlečením a nesením. Tento fyzický problém však byl přeložen do psychologického, protože likvidace prostoru umožňuje i snadnou likvidaci cestovatelů. Tento princip platí v celé médiologii. Zrychlení zlepšuje všechny prostředky vzájemné směny a vzájemného sdružování lidí. Rychlost pak zdůrazňuje problémy formy a struktury. Starší uspořádání nebrala takové rychlosti v úvahu; lidé se pokoušeli přizpůsobit staré fyzické formy novému a rychlejšímu pohybu a přitom začínali mít pocit, že se začínají vytrácet životní hodnoty. Tyto problémy však nejsou nové. Když se Julius Caesar chopil moci, okamžitě omezil ve starověkém Římě noční pohyb kolových vozidel, aby nerušila spánek. Za renesance změnila zlepšená doprava středověká ohrazená města ve slumy.

Dříve než abeceda a papyrus způsobily značný rozptyl moci, kladly kněžské byrokracie odpor proti pokusům králů o mocenskou prostorovou expanzi. Jejich komplexní a neohrabané médium psaní do kamene způsobilo, že se rozsáhlá impéria takovým statickým monopolům jevila jako velmi nebezpečná. Zápasy mezi těmi, kteří měli moc nad srdci lidí, a těmi, kteří usilovali o kontrolu fyzických zdrojů států, neprobíhaly ve stejném čase a prostoru. Ve Starém zákoně se v Knize Samuelově mluví o právě o takovém zápase (1,8). Děti Izraele se obrátily na Samuela, aby jim dal krále. Ten jim takto vysvětlil rozdíl mezi královskou a kněžskou vládou:

Toto bude právo krále, který nad vámi bude kralovat: Vezme vám syny a zařadí je ke svému vozatajstvu a jezdecktvu, aby běhali před jeho vozem. Ustanoví si velitele nad pluky a setninami, a další, aby pro něho obstarávali orbu a sklizeň, a další, aby pro něho zhotovovali válečnou výzbroj a výstroj jeho vozů. Také dcery vám vezme za mastičkářky, kuchařky a pekařky. Vezme vám nejlepší pole, vinice a olivové háje a dá je svým služebníkům.

Je paradoxní, že kolo a papír při organizaci nových mocenských struktur nevedly k decentralizaci, nýbrž k centralizaci. Urychlení komunikací centrální moci vždy umožňuje, aby rozšířila své operace do vzdálenějších periférií. Zavedení abecedy a papyru znamenalo, že bylo nutno vyvíjet daleko více lidí jako písaře a úředníky. Avšak vý-

sledná extenze homogenizace a uniformního výcviku se ve starověkém a středověkém světě nijak zvlášť neuplatnila. Teprve za renesance umožnila mechanizace psaní tuto intenzivně sjednocenou a centralizovanou moc. Protože tento proces dosud probíhá, měli bychom snadno pochopit, že v římské a egyptské armádě uniformní technologická výchova vedla k jakési demokracii. Tehdy se otevřely možnosti kariéry nadaným lidem, kteří se naučili číst a psát. V kapitole o psaném slově jsme viděli, jak fonetické písmo přeložilo kmenového člověka do vizuálního světa a vyzvalo ho, aby začal vizuálně organizovat prostor. Kněžským skupinám v kláštorech více záleželo na záznamech minulosti a na kontrole vnitřního prostoru toho, co nebylo vidět, než na vojenské expanzi. Proto došlo ke střetu mezi kněžskými monopolizátory poznání a těmi, kteří je chtěli použít v cizině jako nástroj nových výbojů a moci. (Totéž střetnutí se nyní objevuje mezi univerzitou a světem obchodu.) Právě takovéto soupeření vedlo Ptolemaia II. ke zřízení velké knihovny v Alexandrii jakožto centra císařské moci. Obrovský štáb státních úředníků a písařů, jimiž byly přiděleny různé specialistické úkoly, se stal protikladnou silou, vyvažující moc egyptského kněžstva. Knihovna mohla sloužit politické organizaci impéria způsobem, který kněžstvo vůbec nezajímalo. Ne nepodobné soupeření se rozvíjí dnes mezi atomovými vědci a těmi, kterým hlavně záleží na moci.

Uvědomíme-li si, že město jakožto centrum bylo zpočátku pouhým shlukem ohrožených vesničanů, snadněji pochopíme, jak se z takových ohrožených skupin uprchlíků mohlo vyvinout impérium. Městský stát jakožto forma nebyl reakcí na mírový rozvoj obchodu; jeho obyvatelé hledali uprostřed anarchie a rozkladu nějaké útočiště. Tak se stal řecký městský stát kmenovou formou inkluzivního a integrálního společenství, zcela nepodobnou specialistickým městům, která vyrostla jako extenze římské vojenské expanze. Řecké městské státy se nakonec rozložily obvyklým působením specialistického obchodování a oddělení funkcí, které vylíčil Mumford ve své práci *Město v dějinách*. Římská města začala jako specialistické operace ústřední moci, zatímco řecká města takto skončila.

Pustí-li se město do obchodu s venkovem, okamžitě se svojí venkovskou oblastí vytváří vztah centrum — periferie. V tomto vztahu jde o odebrání surovin a nezpracovaných plodin z venkova výměnou za specialistické výrobky

řemeslníků. Jestliže se na druhé straně totéž město pokouší o mezinárodní obchod, je přirozenější „zasít“ další městské centrum, jako to dělali Řekové, a nepovažovat území v cizině za specializovanou periferii či zdroj surovin.

Shrňme si strukturální změny organizace prostoru, které vyplynuly z kola, silnice a papyru: na počátku byla vesnice, které scházely všechny tyto skupinové extenze soukromého fyzického těla. Vesnice však už byla formou společenství, která se lišila od společenství lovců, sběračů a rybářů, neboť vesničané mohou být usazeni a mohou zahájit děbu práce a funkcí. Jejich shromáždění samo je formou zrychlení lidských činností, které poskytuje impuls k dalšímu oddělování a specializaci činnosti. Tyto podmínky umožnily vynález kola, extenze nohy, která urychlila výrobu a výměnu. Jsou to také podmínky, které intenzifikují komunální konflikty a rozpory. Aby lidé dokázali odolat činnosti jiných společenství, uchylují se proto do stále větších sídel. Vesnice jsou integrovány do městského státu potřebou obrany a snahou o bezpečí a ochranu.

Vesnice institucionalizovala všechny lidské funkce pomocí forem s nízkou intenzitou. V této mírné formě mohl každý hrát několik rolí. Míra participace byla vysoká a míra organizace nízká. Toto je recept na stabilitu každého typu organizace. Avšak zvětšení vesnických forem v městském státě vyžadovalo větší intenzitu a nevyhnutelné oddělení funkcí, aby bylo možno se s touto intenzitou a konkurencí vyrovnat. Vesničané se všichni účastnili rituálů spojených s ročními obdobími. Z těchto rituálů se ve městě stalo specializované řecké drama. Podle Mumforda „vesnický rozměr ve vývoji řeckých měst převažoval až do čtvrtého století . . .“ (*Město v dějinách*). Mumford používá právě tuto extenzi a překlad lidských orgánů do vesnického modelu beze ztráty kolektivní jednoty jako kritérium, jímž poměřuje úspěch městské formy v kterékoli době a na kterémkoli místě. O tento biologický přístup k umělému prostředí usilujeme opět dnes, v elektrickém věku. Jak je to podivné, že myšlenka „lidského měřítka“ byla ve státech mechanismů tak dokonale nepřitažlivá!

Přirozenou tendencí zvětšeného společenství města je zvyšování intenzity a zrychlování všemožných funkcí, ať již se jedná o řeč, řemesla, měnu nebo výměnu zboží. Z toho pak vyplývá nevyhnutelná extenze těchto akcí dalším rozdělováním, nebo, což není nic jiného, novými objevy. Přestože si tedy člověk vytvořil město jako svého druhu

ochrannou kůži nebo štít, byla tato ochranná vrstva zaplavena vystupňovaným zápasem uvnitř hradeb. Válečné hry, jaké popisoval Herodotos, začaly jako rituální krvavé lázně, které si připravovali občané navzájem. Na tribuně, u soudů a na tržištích zavládla intenzivní ostrá konkurence, které se dnes říká „honička“. Taková podráždění však člověka vedla k největším vynálezům, které měly působit jako utišovací prostředky. Tyto vynálezy byly extenzemi člověka, který se pokoušel neutralizovat strádání pomocí koncentrované dřiny. Řeckého slova *ponos*, „dřina“, užil Hippokrates, otec medicíny, když popisoval zápas nemocného těla. Dnes se této myšlence říká *homeostáze*, čili rovnováha, jejíž účelem je udržet sílu těla. Všechny organizace — zvláště biologické — zápasí o to, aby tváří v tvář různým vnějším šokům a změnám zůstaly vnitřně stálé. Umělé sociální prostředí jakožto extenze fyzického těla člověka není žádnou výjimkou. Město jakožto státní forma reaguje na nové tlaky a podráždění novými nápaditými extenzemi — a vždy se pokouší udržet si sílu, stálost, rovnováhu a *homeostázi*.

Město mělo původně chránit, avšak později v něm ze zrychleného vzájemného ovlivňování funkcí a poznání vznikla prudká intenzita a nová hybridní energie. Město propuklo v agresi. Vesnický strach a po něm městský odpor expandovaly do vyčerpání a nehybnosti impéria. Tato tři stádia choroby a syndromu podráždění byla pocítována těmi, kteří je prožívali, jako normální fyzický výraz procesu uzdravování pomocí utišujících prostředků.

Třetí stadium zápasu o rovnováhu sil ve městě nabylo formy impéria či univerzálního státu, která vedla k extenzi lidských smyslů v podobě kola, silnice a abecedy. Můžeme sympatizovat s těmi, kdo v těchto nástrojích spatřovali nástroj prozívatelnosti, který měl vnést pořádek do vzdálených oblastí neklidu a anarchie. Tyto nástroje se možná jeví jako skvělá podoba „zahranicní pomoci“, přinášející požeňnaní centra do barbarských periférií. V této chvíli například vůbec nemáme představu o politických implikacích telekomunikační družice Telstar. Vypuštění těchto družic jakožto extenzí naší nervové soustavy vede k automatické reakci ve všech politických orgánech lidstva. Takováto nová intenzita blízkosti, kterou na nás uvalil Telstar, si vyžaduje radikálně nového uspořádání všech orgánů, které by udrželo trvalost moci a rovnováhu. Spíše dříve než později bude ovlivněn proces vyučování a studia každého

dítěte. U každého obchodního a finančního rozhodnutí se objeví nové modely časového faktoru. A mezi národy světa se neočekávaně objeví podivné nové viry moci.

Doba plně rozvinutých měst se časově shoduje s vynálezem písma — zvláště fonetického, oné specialistické formy písma, která rozděluje viděné a slyšené. Právě pomocí tohoto nástroje dokázal Řím zredukovat kmenové oblasti do určitého vizuálního řádu. Přijetí účinků fonetické literárnosti nezávisí na přesvědčování nebo přemlouvání. Tato technologie překladu rezonujícího kmenového světa do euklidovské linearity a vizuality je automatická. Kdekoli se objevily římské silnice a ulice, byly uniformní a opakovatelné a nijak se nepřizpůsobovaly konturám místních kopců a zvyklostí. Pokles dodávek papyru rovněž způsobil, že se na těchto silnicích zastavila doprava na kolech. Nedostatek papyru, důsledek ztráty Egypta, znamenal úpadek římské byrokracie a organizace armády. Proto vyrostl středověký svět bez uniformních silnic, měst a byrokracií; zápasil s kolem, stejně jako později městské formy zápasily se železnicemi a jako my dnes zápasíme s automobilem. Neboť rychlost a energie nejsou nikdy slučitelné s existujícím prostorovým a sociálním uspořádáním.

Když Mumford psal o nových rovných ulicích ve městech sedmnáctého století, upozornil na faktor, který se objevil již u kolové dopravy v římském městě: široké přímé třídy jsou nutné k urychlení pohybů vojska a k vyjádření pompy a obřadnosti moci. V římském světě byla armáda pracovní silou mechanizovaného procesu vytváření bohatství. Pomocí vojáků jakožto uniformních a nahraditelných součástí římská vojenská mašinerie vyráběla a dodávala zboží velmi podobným způsobem jako průmysl v raných fázích průmyslové revoluce. Po legiích přicházel obchod. A nejen to, legie samy byly průmyslovou mašinerií. Početná nová města se podobala novým továrnám, jejichž osazenstvo tvořil uniformně vycvičený armádní personál. S rozšířením gramotnosti po vynálezu knihtisku se poněkud zatemnila vazba mezi uniformovaným vojákem a továrnou vytvářející bohatství. U Napoleonových armád byla dostatečně zřejmá. Napoleon se svými občanskými armádami byl průmyslovou revolucí samou, která dorazila do oblastí, které před ní byly dlouho chráněny.

Římská armáda jakožto mobilní a průmyslová síla vytvářející bohatství vedla v římských městech i ke vzniku

rozsáhlé obce spotřebitelů. Dělna práce vždy odděluje výrobce od spotřebitele, stejně jako oděluje pracoviště od bydliště. Před nástupem římské gramotné byrokracie svět nepoznal nic srovnatelného s římskými spotřebitelskými specialisty. Toto bylo institucionalizováno v jedinci známém jako „příživník“ a v sociální instituci gladiátorských her (*Panem et circenses*). Privátní a kolektivní houba, žádající si svůj příděl vjemů, tu dosáhla strašlivého stupně zřetelnosti a jasnosti, které se vyrovnaly hrubé síle dravčí armádní mašinerie.

Když mohamedáni odřízli dodávky papyru, stalo se Středozevní moře, které bylo dlouho římským jezerem, jezerem muslimským. Římské centrum se zhroutilo. Bývalé okraje této struktury centrum — periférie se staly nezávislými centry, postavenými na nové feudální, strukturální základně. V pátém století po Kristu už bylo římské centrum úplně zhrouteno a kolo, silnice a papír se staly pouhým odleskem paradigmatu bývalé moci.

Papyrus se nikdy nevrátil. Byzanc, podobně jako středověká centra, se do velké míry opírala o pergamen, ale ten byl jako materiál k urychlení obchodu či dokonce vzdělání příliš drahý a vzácný. Z Číny si přes Blízký východ postupně razil cestu do Evropy papír. Počínaje jedenáctým stoletím stále více zrychloval vzdělání a obchod a stal se základem „renesance dvanáctého století“, která zpouliarizovala rukopisné tisky a nakonec v patnáctém století umožnila knihtisk.

Pohyb informací v tištěné podobě probudil z tisíciletého spánku kolo a silnici. V Anglii vedlo působení knihtisku v osmnáctém století ke stavbě zpevněných silnic, doprovázené přeskupením obyvatelstva a průmyslu. Knihtisk, mechanizované písmo, zavedl takovou míru oddělení a extenze lidských funkcí, jaká byla v římských dobách nepředstavitelná. Bylo tedy přirozené, že značně zvýšená rychlost kola, na silnici i v továrně, měla vztah k abecedě, která kdysi podobně vedla k urychlení a specializaci starověkého světa. Rychlost, alespoň na nižších úrovních mechanického řádu, vždy odděluje, rozšiřuje a zesiluje funkce těla. I specializovaná výuka ve vyšším školství ignoruje propojenost; takové komplexní vědomí totiž zpomaluje dosažení odbornosti.

Anglické poštovní silnice byly z největší části zaplacené novinami. Rychlý růst provozu si vynutil železnici, jejíž forma kola byla specializovanější než ta, jíž se používalo na

silnici. Historie moderní Ameriky, která začala ve chvíli, kdy bílý člověk objevil Indiány (jak to pravdivě vyjádřil jeden vtipálek), rychle přešla od expedic na kánoe k rozvoji založenému na železnici. Po tři století investovala Evropa do amerických ryb a kožešin. Rybářský škuner a kánoe se jakožto znaky severoamerické prostorové organizace staly předchůdci silnice a poštovní trasy. Evropsí investoři do obchodu kožešinami přirozeně nestáli o to, aby jim po loveckých stezkách pobíhali nějakí Tomové Sawyerové a Huckové Finnové. Bojovali se zeměměřiči a osadníci, jako byli Washington a Jefferson, kteří prostě nechtěli uvažovat z hlediska norkových kožešin. A tak byla americká válka za nezávislost hluboce vtažena do soupeření o média a suroviny. Každé nové médium svým zrychlením rozrušuje život a investice celých společností. Díky železnici dosáhlo válečné umění nebyvalé intenzity. Železnice učinila z americké občanské války první velký konflikt vybojovaný na kolejích. Byla studována a obdivována všemi evropskými generálními štáby, které do té doby neměly příležitost využít železnice k všeobecnému pouštění žilou.

Válka vždy urychluje technologické změny. Začíná ve chvíli, kdy nestejná rychlost růstu způsobila výrazné porušení rovnováhy existujících struktur. Velmi pozdní industrializace a sjednocení vyřadily Německo na mnoho let ze závodu o suroviny a kolonie. Jako byly napoleonské války z technologického hlediska jakýmsi doháněním Anglie Francií, byla první světová válka sama významnou fází definitivní industrializace Německa a Ameriky. Jak už dříve ukázal Řím a jak nám dnes ukazuje Rusko, militarismus je sám hlavní trasou technologického vzdělání a urychlení vývoje zaostávajících oblastí.

Po anglo-americké válce v letech 1812-15 se s téměř jednomyslným nadšením začalo se zlepšováním pozemních dopravních spojů. Britská blokáda pobřeží Atlantiku si vynutila nevídané množství povozů a kočárů a tak podtrhla neuspokojivý stav silnic. Válka je jistě formou důrazu, který mnohé vypovídá o nedostatku pozornosti ze strany společnosti. Avšak nedostatečnost silnic ducha se ukázala v období velmi horkého míru po druhé světové válce. Po vypuštění Sputniku mnozí vyjádřili nespokojenost s našimi vzdělávacími metodami, přesně ve stejném duchu, v jakém si mnozí za anglo-americké války stěžovali na silnice.

Dnes, kdy člověk pomocí elektrické technologie rozšířil svoji centrální nervovou soustavu, se ve válčení i v obcho-

doování přesunulo bitevní pole do oblasti vytváření a rozbižení mentálního obrazu. Až do elektrického věku bylo vyšší vzdělání privilegiem a luxusem vyšších tříd. Dnes však na něm závisí jak výroba, tak naše přežití. Nyní, kdy hlavním provozem je provoz informací, vrtá potřeba vyššího vzdělání i v hlavách těch, kteří nejvíce vězí v rutině. Tak náhlý vpád akademického vzdělání na tržiště má v sobě cosi z klasické peripetie či obratu. Reakcí na to byl divoký řehot z galérie a univerzitního areálu. Veselí však opadne ve chvíli, kdy do kanceláří správních rad přijdou lidé s doktoráty.

Abychom pochopili způsoby, jimiž zrychlení kola, silnice a papíru mění modely populace a lidských sídel, podívejme se na několik příkladů, uvedených Oscarem Handlinem v jeho studii *Bostonští přistěhovalci*. Podle Handlina byl Boston v roce 1790 kompaktním celkem, v němž všichni dělníci a obchodníci žili vzájemně na dohled, takže neexistovala tendence rozčlenit obytné čtvrti podle tříd: „Avšak jak město rostlo, jak se vnější čtvrti stávaly přístupnějšími, lidé se stěhovali na okraje a přitom se soustřeďovali ve specializovaných oblastech.“ Tato jediná věta vyjadřuje téma celé naší kapitoly. Lze ji rozšířit tak, aby zahrnula písmo: „Jak se vizuálně šířilo poznání a jak se stávalo v abecední formě přístupnějším, bylo lokalizováno a rozděleno do specializací.“ Až do doby těsně před elektrifikací vedl růst rychlosti k rozdělování funkcí, společenských tříd a poznání.

Elektrická rychlost však celý tento proces obrátila. Imploze a kontrakce nahradily mechanickou explozi a expanzí. Rozšířme si Handlinovu formuli na moc: „Jak rostla moc a jak se pro ni okrajové oblasti stávaly přístupnými, byla lokalizována do odlišných delegovaných úkolů a funkcí.“ Tato formule je principem zrychlení na všech úrovních lidské organizace. Týká se zvláště těch extenzí našeho fyzického těla, které se objevují u kola, silnice a poselství na papíře. Nyní, kdy jsme elektrickou technologií nerozšířili jen své fyzické orgány, nýbrž samu nervovou soustavu, přestává princip specialismu a oddělování platit jako faktor rychlosti. Když se informace pohybují v centrální nervové soustavě rychlostí signálů, je člověk konfrontován se zastaráváním všech dřívějších forem zrychlení, jako jsou silnice a železnice. Objevuje se totální pole inkluzivního vědomí. Staré modely psychického a sociálního přízpůsobení ztrácejí relevanci.

Podle Handlina Bostoňané až do dvacátých let minulého století buď chodili pěšky, nebo používali soukromé dopravní prostředky. V roce 1826 byly zavedeny koňmi tažené omnibusy, což značně urychlilo a rozšířilo obchod. Takové zrychlení v Anglii mezitím rozšířilo obchodování do venkovských oblastí, odtrhlo mnoho lidí od půdy a zvýšilo vystěhovalectví. Doprava vystěhovalců po moři se stala výnosným obchodem a velmi zrychlila dopravu přes oceán. Pak dostala společnost Cunard Line od britské vlády dotaci, aby zajistila rychlé spojení s koloniemi. Na tuto zaoceánskou přepravu se brzy napojily železnice, dopravující do vnitrozemí poštu i přistěhovalce.

Přestože Amerika vytvořila rozsáhlou síť vnitrozemských kanálů a říční plavby, nebyly tyto dopravní prostředky připraveny na roztočená kola nové průmyslové výroby. Bylo zapotřebí postavit železnice, které by se dokázaly vyrovnat s mechanizovanou výrobou a které by překonaly velké kontinentální vzdálenosti. Parní železnice jako urychlovač se projevila jako jedna z nejrevolučnějších extenzí našeho fyzického těla a vytvořila nový politický centralismus a nový typ tvaru a velikosti měst. Za svoji abstraktní síť ulic, stejně jako za své neorganické oddělení výroby, spotřeby a bydlení, vděčí americká města železnicí. Právě automobil zakódoval abstraktní tvar průmyslového města a smísl jeho oddělené funkce do takové míry, že to vedlo k nespokojenosti a údivu jak urbanistů, tak občanů. Zmatek dovršilo letadlo, které zvýšilo mobilitu občanů do té míry, že městský prostor jako takový ztratil relevanci. Městský prostor je stejně irelevantní pro telefon a telegraf jako pro rozhlas a televizi. Také to, co urbanisté v diskusích o ideálních městských prostorech nazývají „lidským měřítkem“, nemá k těmto elektrickým formám žádný vztah. Naše elektrické extenze prostě obcházejí prostor a čas a vytvářejí problémy lidské vtaženosti a organizace, pro něž neexistuje žádný precedens. Po prostotě automobilů a superdálnic se nám možná ještě bude stýskat.

Hitler napadal Versailleskou smlouvu zvláště silně proto, že velmi zredukovala německou armádu. Po roce 1870 se cvakající podpatky německých vojáků staly novým symbolem kmenové jednoty a moci. V Anglii a Americe byl stejný pocit velkoleposti pouhých obrovských počtů spojován s rostoucí průmyslovou výrobou a statistikami o bohatství a produkci: Roosevelt volal po „milionu tanků“. Schopnost pouhé kvantity zahájit dynamický pohyb k růstu a modernizaci je záhadná, ať již se jedná o bohatství nebo o počet lidí. Elias Canetti v práci *Masa a moc* ukazuje hluboké spojení mezi inflací a davovým chováním. Protože má inflace v našem moderním světě tak dalekosáhlé důsledky, je pro Canettiho záhadou, proč ji nedokážeme studovat jako davový jev. Snaha o neomezený růst, vlastní každému davu, shromáždění či hordě, zřejmě spojuje ekonomickou inflaci s inflací populační.

V divadle, na plesu, při míčové hře nebo v kostele má každý jedinec radost z přítomnosti všech ostatních. Radost z toho, že jsme uprostřed masy, je pocitem radosti ze zmnožení počtu, která je literárním členům západní společnosti už dlouho podezřelá.

Oddělení jedince od skupiny v prostoru (soukromí), v myšlení („názor“) a v práci (specializace) v takové společnosti našlo kulturní a technologickou podporu v literárnosti a jí doprovázející galaxii fragmentarizovaných průmyslových a politických institucí. Schopnost tištěného slova vytvářet homogenizovaného sociálního člověka stále rostla až do naší doby a vytvořila paradox „masového vědomí“ a masového militarismu občanských armád. Písmena byla dotažena do mechanického extrému a často jako by vedla k anticivilizačním účinkům, stejně jako ve dřívějších dobách patrně čísla rozbila kmenovou jednotu. Můžeme se o tom dočíst ve Starém zákoně („Proti Izraeli po-

vstal Satan a podnítl Davida, aby sečetl Izraele.“). Fonetická písmena a čísla zahájila proces, v němž se člověk fragmentarizoval a ztratil kmenovost.

Po celou historii Západu tradičně a správně považujeme písmena za pramen civilizace, a na literaturu pohlížíme jako na známku civilizovanosti. Avšak po celou dobu nás doprovází stín čísla, jazyk vědy. Izolované číslo je stejně záhadné jako písmo. Budeme-li na ně pohlížet jako na extenzi svého těla, stane se zcela srozumitelným. Stejně jako je psaní extenzí a oddělením našeho nejneutrálnějšího a neobjektivnějšího smyslu, zraku, je číslo extenzí či oddělením naší nejintimnější a k jiným smyslům nejvztaženější aktivity, hmatu.

Tato schopnost hmatu, kterou někdy podle řečtiny nazýváme „haptickou“, byla zpopularizována programem smyslové výchovy v Bauhausu, a také v díle Paula Kleea, Waltera Gropia a mnoha dalších, kteří působili v Německu 20. let. Už od Cézannových dob byli umělci posedlí hmatem, který v uměleckém díle poskytuje jakousi nervovou soustavu či organickou jednotu. Už více než století se umělci pokoušejí vyrovnat s problémem elektrického věku tím, že dávají hmatu roli nervové soustavy, sjednocující všechny ostatní smysly. Toho bylo paradoxně dosaženo v „abstraktním umění“, které jako umělecké dílo nabízí namísto tradiční slupky starého obrazu centrální nervovou soustavu. Stále častěji lidé přicházejí na to, že hmat je k integrální existenci nezbytný. Obyvatel kosmické lodi musí v beztlátném stavu zápasit o udržení hmatu, svého integrujícího smyslu. Mechanické technologie rozšíření a oddělení funkcí našeho fyzického bytí nás přiblížily stavu dezintegrace, protože díky nim jsme ztratili kontakt sami se sebou. Je docela dobře možné, že v našem vědomém vnitřním životě je souhra našich smyslů tím, co konstituuje náš smysl hmatu. Že by byl *hmat* nejen kontaktem kůže s *věcmi*, nýbrž samým životem věcí v *mysli*? Řekové měli pojem konsensu, či schopnosti „zdravého rozumu“, který překládal každý smysl do všech ostatních smyslů a uděloval člověku vědomí. Dnes, kdy technologie rozšířila všechny části našeho těla, jsme pronásledováni potřebou vnějšího konsensu technologie a zkušenosti, která by povýšila náš obecní život na úroveň celosvětového konsensu. Když už jsme dosáhli celosvětové fragmentarizace, bylo by jen přirozené myslet na celosvětovou integraci. O takové univerzalitě vědomého bytí lidstva snil Dante, který byl pře-

svědčen, že lidé zůstanou pouhými rozbitými fragmenty, dokud nebudou sjednoceni v inkluzivním vědomí. Místo elektricky uspořádaného sociálního vědomí dnes máme soukromé nevědomí, individuální „názor“, které rigorózně prosadila starší mechanická technologie. Je to dokonale přirozený výsledek „kulturního zaostávání“ či konfliktu ve světě zavěšeném mezi dvěma technologiemi.

Starověký svět magicky spojoval číslo s vlastnostmi fyzických věcí a s nutnými příčinami věcí do značné míry stejně, jako věda až donedávna redukovala všechny předměty na číselné kvantify. Ve všech těchto projevech však číslo zřejmě má jak sluchovou, tak opakující se rezonanci a taktilní rozměr.

Díky svým vlastnostem má číslo schopnost dosahovat účinku ikonu či inkluzivního komprimovaného obrazu. Takto je využito v novinářských a časopiseckých zprávách: „Dvanáctiletý cyklista John Jameson sražen autobusem,“ nebo „Jedenapadesátiletý William Samson novým viceprezidentem továrny na smetáky.“ Novináři tak instinktivně objevili ikonickou moc čísla.

Neliterární a dokonce i antiliterární hodnoty kmenového člověka jsou nadšeně studovány a propagovány od doby, kdy se objevil Henri Bergson a skupina umělců Bauhausu, nemluvě o Jungovi a Freudovi. Pro mnoho evropských umělců a intelektuálů se stal jazz jedním z jevů, kolem nichž se shromažďovali při hledání integrálního romantického obrazu. Nekritické nadšení evropského intelektuála pro kmenovou kulturu se projevuje ve slovech, která architekt Le Corbusier vykřikl, když poprvé spatřil Manhattan: „Je to horký jazz v kameni.“ Ve stejném duchu popisuje výtvarník Moholy-Nagy svoji návštěvu jednoho nočního klubu v San Franciscu v roce 1940, kde s chutí a humorem vyhrával černošský orchestr. Najednou jeden hudebník zanotoval: „*Milión a tři*.“ Dostal odpověď: „*Milión a sedm a půl*.“ Pak další muzikant zapěl: „*Jedenáct*.“ Druhý nato: „*Jednadvacet*.“ Pak se „ve všeobecném smíchu a za pronikavého zpěvu zmocnila podniku čísla“.

Moholy-Nagy poznamenává, že se Evropanům Amerika jeví jako země abstrakcí, kde čísla nabyla svoji vlastní existenci v reklamních frázích a značkách jako „57 druhů“ firmy Heinz, šestákových obchodů „5 a 10“ a limonády „7 Up“. Dalo se to očekávat. Možná je to jakási ozvěna industriální kultury, která značně závisí na cenách, grafech a čí-

selných údajích. Vezměte si 91-61-91. Čísla se nemohou stát více smyslově taktilními, než když je s máchnutím haptické ruky zadrmlíme jako kouzelnou formuli ženské postavy.

Když Baudelaire řekl, že „číslo je v jednotlivci“ a že „opilost je číslo“, správně v čísle vytušil taktilní ruku či nervovou soustavu, uvádějící do vzájemné souvislosti oddělené jednotky. To vysvětluje, proč „radost z toho, že jsme v davu, je záhadným výrazem potěšení ze znásobení čísla“. Znamená to, že číslo není jen sluchové a rezonanční, jako mluvené slovo, nýbrž že má svůj původ v hmatu, jehož je extenzí. Statistické nahromadění či nakupení čísel vede ke statistickým grafům, které jsou dnešní obdobou jeskynních kreseb a malby prstem. V každém smyslu slova statistické nahromadění čísel člověku vrací primitivní intuici a magicky nevědomé vědomí veřejného vkusu či cítění: „Kdo kupuje známé značky, cítí se spokojenější.“

Podobně jako peníze, hodiny a všechny další formy měření si získala čísla s růstem literárnosti svoji vlastní existenci a intenzitu. Neliterární společnosti příliš čísel nevyužívaly, a dnešní neliterární číslicový počítač nahrazuje čísla svými „ano“ a „ne“. Silnou stránkou počítače jsou kontury, slabou číslice. V důsledku toho pak elektrický věk obnovuje jednotu čísla s vizuální a sluchovou zkušeností, ať je to již dobré nebo ne.

Dílo Oswalda Spenglera *Zánik Západu* do značné míry pramení z jeho obav z nové matematiky. Neeuklidovská geometrie na jedné straně a růst významu funkcí v teorii čísel na straně druhé se Spenglerovi jevily jako předzvěst konce západního člověka. Spengler nepochopil, že již vynález euklidovského prostoru je přímým důsledkem působení fonetické abecedy na smysly člověka, a také si neuvědomil, že číslo je extenzí hmatu. „Nekonečnost funkčních procesů“, v nichž se podle pesimistického Spenglera rozpouštěla tradiční čísla a geometrie, je rovněž extenzí naší centrální nervové soustavy v elektrických technologiích. Nemusíme být vděční apokalyptickým autorům jako byl Spengler, který se díval na naše technologie jako na návštěvníky z vesmíru. Spenglerové jsou lidé v kmenovém transu, toužící opět upadnout do mdloby kolektivního nevědomí a celé té opilosti číslem. Opakem západní myšlenky vědomých hodnot je indická idea *daršanu*, mystického zážitku účasti na obrovských shromážděních.

Nejprimitivnější kmeny Austrálie a Afriky, podobně ja-

ko dnešní Eskymáci, se dosud nenaučily počítat na prstech, a neznají ani číselné řady. Místo toho mají binární systém nezávislých čísel pro *jedna* a *dvě*, se složenými čísly až do *šesti*. Vyšší počty než *šest* vnímají pouze jako „hromadu“. Protože nemají smysl pro řady, ani si nevšimnou, když z řady sedmi špendlíků dva odejmeme. Okamžitě si však uvědomí, když schází *jeden*. Tobias Dantzig, který se těmito problémy zabýval, upozorňuje v práci *Číslo — jazyk vědy*, že parita či kinestetický smysl těchto lidí je silnější než jejich smysl pro čísla. Vznik čísla nepochybně ukazuje na rozvoj vizuálního důrazu v kultuře. Úzce integrovaná kmenová kultura snadno nepodlehne separatistickým vizuálním a individualistickým tlakům, které vedou k dělbě práce, či později k takovým zrychleným formám, jako jsou písmo a peníze. Naproti tomu západní člověk, kdyby se chtěl držet fragmentarizace a individualismu, které si odvodil především z tištěného slova, by měl odhodit veškerou elektrickou technologii, která se objevila od nástupu telegrafu. Implozivní (komprimující) charakter elektrické technologie přehrává desku, film nebo západního člověka pozpátku, do srdce kmenové temnoty, do toho, čemu Joseph Conrad říkal „Afrika v nás“. Mžikově rychlý pohyb elektrických informací lidskou rodinu nezvětšuje, nýbrž vtahuje ji do soudržného stavu vesnického života.

Vyvozování fragmentarizační a dělivé schopnosti našeho analytického západního světa ze zdůraznění vizuální schopnosti nám může připadat nelogické. Tentýž vizuální smysl však také způsobil, že jsme si zvykli chápat všechny věci jako kontinuální a propojené. Fragmentarizace pomocí vizuálního důrazu probíhá v izolaci časové chvíle či prostorového aspektu, mimo dosah hmatu, sluchu, čichu a pohybu. Elektrická technologie nastoluje vztahy, které není možno zviditelnit a které jsou důsledkem mžikové rychlosti. Sesazuje tím z trůnu zrak a obnovuje v nás panství synestesie a úzké vzájemné vtaženosti ostatních smyslů.

Spengler propadl zoufalství nad tím, co považoval za západní ústup od číselné velikosti do pohádkové země funkcí a abstraktních vztahů: „Na klasické matematice je nejcennější její teze, že číslo je podstatou všech věcí *vnímatelných smysly*. Děfinuje číslo jako míru, a tak obsahuje celý pocit světa duše, vášnivě oddané svému ‚zde‘ a ‚nyní‘. Měření v tomto smyslu znamená měření něčeho blízkého a hmotného.“

Z každé Spenglerovy stránky vyznačuje extatický kmeno-

vý člověk. Spenglera vůbec nenapadlo, že by *vzájemný poměr* mezi hmotnými věcmi mohl být neracionální. To znamená, že racionalita či vědomí je samo poměrem či proporcí smyslových složek zkušenosti, a že není něčím, co je k takové smyslové zkušenosti *přidáno*. Subracionální bytosti nemají žádný prostředek, kterým by ve svém smyslovém životě dosáhly takového poměru či proporce, nýbrž jsou ustrojeny tak, že takřkajíc přijímají stále stejnou vlnovou délku a jsou v oblasti své zkušenosti neomylné. Komplexní a subtilní vědomí lze poškodit či s ním skoncovat pouhým vystupňováním či ztlumením intenzity kteréhokoli smyslu; jedná se o stejný postup jako při hypnóze. A intenzifikace jednoho smyslu novým médiem může zhypnotizovat celé společenství. A tak Spengler vyhlásil zánik Západu ve chvíli, kdy ho napadlo, že moderní matematika a věda nahrazují vizuální vztahy a konstrukce nevizuální teorií vztahů a funkcí.

Kdyby byl Spengler hledal původ jak čísla, tak euklidovského prostoru v psychologických účincích fonetické abecedy, jeho *Zánik Západu* by možná vůbec nebyl napsán. Toto dílo je založeno na předpokladu, že klasický, apolónský člověk nebyl produktem technologické jednostrannosti řecké kultury (totiž raného dopadu literárnosti na kmenovou společnost), nýbrž spíše důsledkem zvláštního otřesu matérie duše, který zasáhl řecký svět. Je to výrazný příklad toho, jak snadno lidé kterékoli kultury propadnou panice, když některý dobře známý model ztratí ostré kontury nebo se posune v důsledku nepřímého tlaku nových médií. Spengler — podobně jako Hitler — odvodil z rozhlasu podvědomé oprávnění ohlásit konec veškerých „racionálních“ a vizuálních hodnot. Jednal jako Pip z Dickensových *Nadějných vyhlídek*. Chudý chlapec Pip měl neznámého dobrodince, který jej chtěl pozvednout do postavení gentlemana. Pip k tomu byl ochoten, dokud nezjistil, že jeho dobrodincem je uprchlý trestanec. Spengler, Hitler a mnozí další rádoby „racionalisté“ našeho století se podobají poslíčkům, kteří propěvují své telegramy a nemají ani ponětí o médiu, které jim jejich píseň napovídá.

V práci Tobiasi Dantziga *Číslo — jazyk vědy* je postup od taktilního tápání prstů na nohou a rukou k „homogennímu pojmu čísla, který umožnil matematiku“, interpretován jako důsledek vizuálního abstrahování od taktilní manipulace. V běžném jazyce jsou zastoupeny oba extrémy

tohoto procesu. Gangsterský termín „prásknout“ říká, že na někoho padlo „číslo“. Druhým extrémem jsou statistické grafy, jejichž přiznaným cílem je manipulace obyvatelstvem, motivovaná různými mocenskými důvody. Například v každé velké burzovní kanceláři sedí makléř, který se specializuje na drobný obchod akcemi. Magickým úkolem tohoto moderního medicinmana je studovat každodenní nákupy a prodej malých kupců na velkých burzách. Dlouholeté zkušenosti odhalily, že se tito malí kupci v 80 procentech případů mýlí. Ze statistiky vyplývá, že neschopnost malého člověka pochopit situaci na burze umožňuje velkým obchodníkům, aby se asi v 80 procentech případů strefili. A tak z omylu vzhází díky číslům pravda a z chudoby bohatství. Taková je moderní magie čísel. Primitivnější postoj k magické moci čísel se objevil v hrůze Angličanů z toho, že Vilém Dobyvatel spočítal je i jejich movitý majetek v soupisu, který lid nazval Knihou posledního soudu.

Dantzig se pak na chvíli vrací k omezenějším projevům otázky čísla. Ukazuje, že myšlenka homogenosti musela přijít dříve, než mohla být primitivní čísla pozvednuta na úroveň matematiky, a upozorňuje na další literární a vizuální faktor starší matematiky: „Korespondence a posloupnost, dva principy, prostupující veškerou matematiku, ba i všechny oblasti exaktního myšlení, jsou vetkány do samotné tkáně našeho systému čísel.“ My dodáváme: ony jsou vetkány do samotné tkáně západní logiky a filosofie. Již jsme viděli, jak fonetická technologie podporovala vizuální kontinuitu a individuální názor a jak tyto faktory přispěly k nástupu uniformního euklidovského prostoru. Dantzig říká, že právě z myšlenky korespondence pocházejí kardinální čísla. Obě tyto prostorové myšlenky — linearita a názor — přicházejí spolu s písmem, zejména fonetickým; avšak žádná z nich není pro naši novou matematiku a fyziku nezbytná. Pro elektrickou technologii není nezbytné ani písmo. I při tom všem mohou být písmo a tradiční aritmetika člověku ještě dlouho velmi užitečné. Dokonce ani Einstein novou kvantovou fyziku příliš neuvítal. V nové situaci byl příliš newtonovský. Proto řekl, že *kvanta* nelze pojednávat matematicky. Jako by tím řekl, že poezii nelze dobře přeložit do pouhé vizuální formy tištěné stránky.

Dantzig rozvíjí svoji argumentaci o čísle tvrzením, že se gramotná populace brzy odvrací od počítadla a počítání na

prstech, i když renesanční aritmetické příručky dále uváděly pro počítání na prstech složitá pravidla. Čísla možná vskutku v některých kulturách předcházela gramotnosti, avšak stejně tak důraz na vizuálně předcházel písmu. Písmo je totiž základním projevem extenze zraku, jak nám to mohou připomenout dnešní fotografie a film. A dlouho před technologií literárnosti byly binární faktory rukou a nohou dostatečným podnětem, abychom se dali na cestu počítání. Ve svých úvahách o matematice Leibniz vskutku spatřoval obraz stvoření v mystické eleganci binárního systému *nuly* a *jedničky*. K vytvoření veškerých bytostí z prázdna by podle něj postačovala jednota nejvyšší bytosti, působící v prázdnou pomocí binární funkce.

Dantzig nám také připomíná, že ve věku rukopisu existovala chaotická různorodost znaků pro čísla, a že se tyto znaky před příchodem knihtisku formálně neustálily. I když to byl jeden z nejméně významných kulturních důsledků knihtisku, měl by nám připomenout, že jedním z důležitých faktorů, které vedly k přijetí písmen fonetické abecedy Řeky, byla prestiž a rozšíření číselného systému fénických obchodníků. Římané převzali od Řeků fénické písmo, avšak podrželi si systém čísel, který byl daleko starší. Dvojice komiků Wayne a Shuster vždycky sklídí bouři smíchu, když seřadí skupinu starořímských strážníků v togách. Ti se pak nahlas zleva doprava odpočítají pomocí latinských číslovek. Tento vtíp ukazuje, jak čísla člověka přivedla k hledání stále jednodušších metod počítání. Před příchodem ordinálních čísel a vynálezem posloupností a číselných řádů museli vládcové počítat obrovské zástupy vojáků tím, že je přemísťovali. Někdy byli vojáci po skupinách shromažďováni na místě, jehož plocha byla přibližně známa. Další metodou, ne nepříbuznou počítadlu a počítací tabulce, bylo nechat vojáky pochodovat v řadě a každého nechat vhodit do určené nádoby kamínek. Metoda výpočetní tabulky nakonec v prvních stoletích po Kristu vedla k velkému objevu principu číselného řádu. Na tabulku byla prostě postupně umístěna čísla 3, 4 a 2 a to umožnilo fantastické urychlení a rozšíření výpočtů. Objev výpočtu pomocí číselného řádu namísto přičítání čísel také vedl k objevu *nuly*. Pouhé napsání čísel 3 a 2 na tabulku vedlo k nejasnostem, zda se jedná o 32 nebo o 302. Bylo zapotřebí zavést znak pro mezeru mezi čísly. Teprve ve třináctém století bylo polatinštěno arabské slovo *sifr*, „mezerá“, „prázdný“. K naší kultuře bylo přidáno jako „číslo“

(*ziphrium*), a to se nakonec v italštině změnilo v *zero* (nula). Toto slovo ve skutečnosti znamenalo číselný řád. Nepostradatelného charakteru „nekonečna“ nabylo až s příchodem perspektivy a „úběžníku“ v renesančním malířství. Nový vizuální prostor renesančního malířství číslo ovlivnil stejně, jako je o několik století předtím ovlivnilo čekání v řadě.

Tím jsme se dostali k tomu hlavnímu: středověká nula, vyjadřující číselný řád, souvisí s renesančním úběžníkem. To, že úběžník a nekonečno byly v řecké a římské kultuře něčím neznámým, lze vysvětlit jako vedlejší produkt literárnosti. Teprve knihtisk rozšířil naši vizuální schopnost, takže dosáhla velmi vysoké přesnosti, uniformity a zvláštní intenzity. Ostatní smysly proto bylo možno omezit či stlačit natolik, že vytvořily nové vědomí nekonečna. Jakožto jeden aspekt perspektivy a knihtisku je matematické či číselné nekonečno ukázkou toho, jak se různé naše fyzické extenze či média působením našich smyslů vzájemně ovlivňují. Právě v tomto modu se člověk jeví jako rozmnožovací orgán technologického světa, což bizarně předpověděl Samuel Butler ve svém díle *Edkin*.

Účinky každého druhu technologie v nás plodí novou rovnováhu, která opět rodí zcela nové technologie, jak jsme viděli na vzájemném vztahu čísla (hmatová a kvantitativní forma) a abstraktnějších forem písemné a vizuální kultury. Technologie knihtisku transformovala středověkou nulu v renesanční nekonečno, ne pomocí konvergence — perspektivou a úběžníkem — nýbrž tím, že poprvé v lidských dějinách zavedla faktor přesné opakovatelnosti. Knih tisk dal lidem pojem nekonečného opakování, které je tak nutné pro matematický pojem nekonečna.

Tytéž gutenbergovské uniformní, kontinuální a nekonečně opakovatelné bity také inspirovaly příbuzný pojem nekonečného kalkulu, který umožnil přeložit jakýkoli druh složitého prostoru do prostoru prostého, plochého, uniformního a „racionálního“. Tento pojem nekonečna nám nevnutila logika. Daroval nám jej Gutenberg. Totéž platí o pozdější průmyslové montážní lince. Formální podstatou tiskařského lisu byla schopnost překládat poznání do mechanické výroby tím, že byl každý proces rozložen do fragmentarizovaných aspektů, zasazených do lineární posloupnosti pohyblivých, i když uniformních součástí. Tato úžasná technika prostorové analýzy, která se pomocí jakési ozvěny okamžitě zdvojuje, vpadla do světla čísla a hmatu.

Toto je pouze jeden dobře známý — avšak nerozpoznaný — případ schopnosti jednoho média překládat se do jiného média. Protože všechna média jsou extenzemi našeho těla a smyslů a protože máme ve zvyku překládat ve své zkušenosti jeden smysl do druhého, nemusí nás překvapovat, že extenze našich smyslů a technologie opakují proces překládky a asimilace jedné formy druhou. Tento proces je možná neoddělitelný od charakteru hmatu a od obrušujícího působení povrchů, ať již jde o chemii, davy nebo technologie. Budeme-li peníze a čísla považovat za technologické extenze svého hmatu a rukou, pochopíme záhadnou potřebu davů růst a mít kontakt, typickou i pro velká nahromadění bohatství. Neboť čísla — ať již se jedná o lidi nebo o číslice — a peněžní jednotky jako by byly obdařeny stejnou věcnou a zároveň magickou schopností uchopovat a vtělovat.

Řekové přímo narazili na problém překládky svých médií, když se pokusili aplikovat racionální aritmetiku na geometrii. Okamžitě před nimi vyvstal přízrak Achilla a želvy. Tyto pokusy vedly k první krizi naší západní matematiky. Ona krize se týkala problémů spojených s určením úhlopříčky čtverce a obvodu kruhu; to je zjevný příklad toho, jak se číslo, taktilní smysl, pokouší vyrovnat s vizuálním a obrazovým prostorem tím, že vizuální prostor redukuje na sebe samo.

V období renesance obsáhla aritmetika díky nekonečnému kalkulu mechaniku, fyziku a geometrii. Ke kalkulu vedla myšlenka nekonečného a zároveň kontinuálního a uniformního procesu, která byla tak podstatná pro Guttenbergovu technologii pohyblivých typů. Zavrhněte nekonečný proces, a matematika, čistá i aplikovaná, se zredukuje do stavu, jaký byl znám v době před Pythagorem. Jinými slovy: když zavrhněte nové médium knihtisku s jeho fragmentarizovanou technologií uniformní lineární opakovatelnosti, zmizí moderní matematika. Když však tento nekonečný uniformní proces aplikujete na nalezení délky oblouku, postačí jen vepsat do oblouku řadu úseček, kontur rostoucího počtu stran. Přiblíží-li se tyto kontury určité limitě, délka oblouku se stane mezi této řady. Kalkul tedy přeložil starší metodu určování objemu pomocí vytlačení kapaliny do abstraktně vizuální podoby. Principy, které se týkají pojmu délky, platí rovněž na pojmy rozlohy, objemu, momentu, tlaku, síly, napětí, pnutí, rychlosti a zrychlení.

Původce tohoto zázraku, pouhá funkce nekonečně fragmentarizovaného a opakovatelného, se stala prostředkem, jak učinit vizuálně plochým, přímým a uniformním vše, co bylo nevizuální: nesouměrnost, zakřivenost, nerovný povrch. Stejným způsobem vpadla o staletí dříve fonetická abeceda do diskontinuitních kultur barbarů a přeložila jejich komplikovanost a netečnost do uniformity vizuální kultury západního světa. Právě tento uniformní a spojitý vizuální řád dosud považujeme za normu „racionálního“ života. V dnešním elektrickém věku mžikově rychlých a nevizuálních forem vzájemného vztahu si tedy nevíme rady, jak „racionálně“ definovat, byť i jen proto, že vůbec nevíme, odkud se vzalo.

/ 12 /
OBLEČENÍ:
EXTENZE NAŠÍ KŮŽE

Ekonomové odhadují, že neoblečená společnost sní o 40 procent více potravin než společnost v západním oděvu. Oblečení jakožto extenze naší kůže pomáhá ukládat a kanalizovat energii, takže i když západní člověk potřebuje méně stravy, požaduje možná více sexu. Avšak ani oblečení, ani sex nelze chápat jako oddělené izolované faktory a mnozí sociologové si povšimli toho, že se sex může stát kompenzací za život ve stísněném prostředí. Soukromí, stejně jako individualismus, je ve kmenových společnostech neznámé, což si musí obyvatelé Západu uvědomit při svých úvahách o tom, proč je náš způsob života pro neliterární národy přitažlivý.

Oblečení jakožto extenzi kůže lze považovat jak za mechanismus kontroly tělesné teploty, tak za prostředek, jakým se člověk definuje sociálně. V tomto ohledu jsou oblečení a bydlení téměř dvojčaty, i když je oblečení bližší a starší. Bydlení je totiž extenzí vnitřních mechanismů tělesné teploty, zatímco oblečení je přímější extenzí vnějšího povrchu těla. Dnes, právě ve chvíli, kdy Američané začali opouštět svůj tradiční vizuální styl, se Evropané začali v americkém stylu oblékat pro oko. Médiologové vědí, proč tyto protikladné styly najednou mění své působíště. Po druhé světové válce začali Evropané zdůrazňovat vizuální hodnoty; není náhodou, že jejich ekonomika dnes vytváří značné množství uniformního spotřebního zboží. Na druhé straně se Američané jako první začali bouřit proti uniformním konzumním hodnotám. Svými automobily, oblečením, kapesními vydáními knih, plnovousy, spoustou dětí a rozježenými účesy zdůrazňují Američané dotyk, participaci, vtaženost a skulpturální hodnoty. Amerika, která byla kdysi zemí abstraktně vizuálního řádu, je opět hluboce „v dotyku“ s evropskými tradicemi jídla, života a umění. To, co bylo pro Američany v Evropě v roce 1924

avantgardním programem, je pro dnešní teenagery normou.

Evropané však koncem osmnáctého století prodělali jakousi spotřebitelskou revoluci. Když byl průmysl novinovou, stalo se módou vyšších tříd nahrazovat bohatý dvorský háv prostšími látkami. V té době si muži poprvé oblékli kalhoty obyčejného pěšáka (nebo *pionýra* — toto slovo pochází z Francie), avšak tehdy to bylo míněno jako jakési výrazné gesto sociální „integrace“. Až do té doby feudální systém vedl příslušníky vyšších tříd k tomu, aby se oblékali stejně jako mluvili, v dvorském stylu, který byl dosti vzdálený stylu obyčejných lidí. Oblečení a řeči se dostalo nádhery a bohaté textury, které však byly později zcela eliminovány univerzální literárností a masovou výrobou. Například šicí stroj vedl v oblékání k dlouhým přímým liniím, stejně jako linotyp zploštil melodii lidské řeči.

Na nedávném inzerátu firmy C-E-I-R Computer Services se objevil obrázek prostých bavlněných dámských šatů s titulkem: „Proč se paní Ch. takhle obléká?“ — míněna byla manželka Nikity Chruščova. Text inzerátu pak pokračoval: „Je to ikon. Svému vlastnímu neplnoprávnému obyvatelstvu a nezúčastněným na Východě a na Jihu suguruje: ‚Jste šetrní, prostí, počestní, mírumilovní, vlídní, dobří.‘ Svobodným národům Západu však říká: ‚Pohřbíme vás.‘“

Je to přesně ono poselství, které nové prosté oblečení našich předků adresovalo feudálním třídám v době Francouzské revoluce. Tehdy bylo oblečení neverbálním manifestem politického zvratu.

Dnes v Americe zavládl revoluční postoj, který je vyjádřen stejně naším oblečením jako našimi verandami a malými automobily. Už po více než deset let je ve stylu ženského oblékání a účesů nahrazován vizuální důraz ikonickým — či skulpturálním a taktilním. Podobně jako toreadorské kalhoty a kamaše je i rozježený účes ikonický a smyslově inkluzivní a ne abstraktně vizuální. Jedním slovem. Američanky se poprvé prezentují jako osoby, na něž se nejen díváme, nýbrž se jich také dotýkáme. Zatímco Rusové se neurčitě dotápávají k vizuálním spotřebním hodnotám, Severoameričané dovádějí v nově objevených taktilních, skulpturálních prostorech v automobilech, oblečení a domech. Z tohoto důvodu dnes můžeme v oblečení relativně snadno rozpoznat extenzi kůže. Ve věku bikin a sportovního potápění začínáme chápat „hrad naší kůže“ jako svébytný prostor a svět. Vzrušení striptýzem je to

tam. Nahota mohla neslušně vzrušovat jen vizuální kulturu, která se odtrhla od sluchově taktilních hodnot méně abstraktních společností. Ještě v roce 1930 se lidé hrozili otištění obscenních výrazů. Po vytištění se slova, která většina lidí vyslovuje každou chvíli, stala stejně šokujícími jako nahota. Většina „obscenních“ slov obsahuje silný taktilně vtahující důraz. Z tohoto důvodu tato slova připadala vizuálnímu člověku stejně zemitá a energická jako nahota. V zaostalých kulturách, které stále ještě vězí v plné škále smyslového života a nejsou abstrahovány literárností a industriálním vizuálním řádem, vzbuzuje nahota pouze soucit. V Kinseyově zprávě o sexuální životě mužů je vyjádřen údiv nad tím, že si rolníci a zaostalé národy nelíbují v manželské a budoárové nahotě. Chruščovovi se nelíbil kankán, který mu pro obveselení předvedli v Hollywoodu. Je to přirozené. Takováto pantomima smyslové vtaženosti má smysl jen pro společnosti, které jsou už dávno literární. Pokud se zaostalé národy vůbec zabývají nahotou, jejich postoj je stejný jako ten, na který jsme si zvykli u malířů a sochařů. Je to postoj vytvořený ze všech smyslů zároveň. Pro osobu, která užívá celé škály smyslů, je nahota nejobtížnějším možným výrazem strukturální formy. Avšak pro vysoce vizuální a jednostrannou citlivost industriálních společností je náhlá konfrontace s taktilním tělem něčím vskutku opojným.

Dnes probíhá pohyb směrem k nové rovnováze. Lidé dávají přednost hrubým, těžkým texturám a skulpturálním tvarům. Dochází také k ritualistickému vystavení těla doma i venku. Psychologové nás už dlouho učí, že značná část toho, co slyšíme, k nám přichází kůží. Po staletích, kdy jsme byli plně oblečeni a uzavřeni v uniformním vizuálním prostoru, nás elektrický věk zavádí do světa, v němž žijeme, dýcháme a posloucháme celým povrchem těla. Mnohé na tomto kultu je samozřejmě pouhým nadšením nad novostí. Konečná rovnováha smyslů mnohé z tohoto nového rituálu odhodí, jak v oblékání, tak v bydlení. Mezitím si v novém hávu a v novém příbytku vesele křepčí naše sjednocená citlivost, a my si uvědomujeme širokou škálu látek a barev, jejichž zásluhou je náš věk jedním z největších věků hudby, poezie, malířství a architektury.

/13/
BYDLENÍ:
NOVÝ VZHLED A NOVÝ NÁZOR

Je-li oblečení extenzí naší soukromé kůže, která má ukládat a kanalizovat tělesné teplo a energii, je bydlení kolektivním prostředkem k dosažení téhož cíle rodinou či skupinou. Bydlení jako přístřeší je extenzí našich kontrolních mechanismů tělesné teploty — kolektivní kůži či oděvem. Další extenzí tělesných orgánů jsou města, která dokáží uspokojovat potřeby velkých skupin. Mnozí čtenáři znají způsob, jakým dával James Joyce dohromady svůj román *Odysseus*: různým tělesným orgánům přiřadil různé městské formy — zdi, ulice, veřejné budovy a média. Takováto paralela mezi městem a lidským tělem umožnila Joyceovi vytvořit další paralelu mezi starověkou Ithakou a moderním Dublinem, a tak vzbudit dojem hluboké lidské jednoty přesahující dějiny.

Baudelaire původně chtěl své *Květy zla* pojmenovat *Les Limbes* (Končety); měl na mysli město jako kolektivní extenzi našich fyzických orgánů. Naše ignorování sebe samých, takřkajíc naše sebeodcizení, které mělo zvýšit sílu různých funkcí, považoval Baudelaire za květy rostlin, na nichž roste zlo. Město jako zesílení lidských choutek a smyslových snah se mu jevilo jako celková organická a psychická jednota.

Literární, civilizovaný člověk omezuje a uzavírá prostor a odděluje funkce, zatímco kmenový člověk volně rozšířil formu svého těla tak, aby zahrnuo univerzum. Kmenový člověk jednal jako orgán kosmu a své tělesné funkce považoval za způsoby participace na božských energiích. V indiánském náboženském myšlení bylo lidské tělo rituálně vztahováno ke kosmickému obrazu a ten zase byl asimilován do podoby domu. Bydlení bylo pro kmenové a neliterární společnosti obrazem těla i univerza. Stavba domu s krbem jakožto ohňovým oltářem byla rituálně spojena s aktem

stvoření. Tento rituál byl ještě hlouběji uložen do stavby starověkých měst; jejich tvar a vývoj byly úmyslně modelovány jako akt chvály boží. Město a dům v kmenovém světě (stejně jako v dnešní Číně a Indii) lze interpretovat jako ironické ztělesnění *slova*, božského *mýtu*, univerzální tužby. Ještě v našem elektrickém věku mnozí lidé touží po této inkluzivní strategii, která by jejich soukromému a izolovanému bytí udělila význam.

Jakmile přijme literární člověk analytickou technologii fragmentarizace, není už zdaleka tak přístupný kosmickému modelu jako člověk kmenový. Před otevřeným kosmem dává přednost oddělenosti a rozčleněným prostorům. Stává se méně ochotným považovat své tělo za model univerza nebo považovat svůj dům — nebo kterékoli jiné komunikační médium — za rituální extenzi svého těla. Jakmile lidé přijali vizuální dynamiku fonetické abecedy, začínají ztrácet posedlost, se kterou kmenový člověk spatřuje ve fyzických orgánech a rituálu projev kosmického řádu. Lhostejnost ke kosmickému však podporuje intenzivní koncentraci na drobné segmenty a specialistické úkoly, v nichž spočívá jedinečná síla západního člověka. Specialista je člověkem, který se při směřování k obrovskému klamu nikdy nedopouští malých chyb.

Lidé opustili kulaté domy ve chvíli, kdy se usadili a kdy se jejich práce specializovala. Antropologové si často všimají tohoto přechodu od kulatého k hranatému, aniž by znali jeho příčinu. Zde může antropologovi pomoci médiolog, i když jeho vysvětlení nebude lidem vizuální kultury snadno pochopitelné. Podobně vizuální člověk nemůže spatřovat příliš velký rozdíl mezi filmem a televizí, nebo mezi corvairem a volkswagenem, neboť se nejedná o rozdíl mezi dvěma vizuálními prostory, nýbrž mezi prostorem taktilním a vizuálním. Stan či vřgavam nejsou uzavřeným či vizuálním prostorem. A není jím ani jeskyně nebo díra v zemi. Tyto druhy prostoru — stan, vřgavam, iglú, jeskyně — nejsou ve vizuálním smyslu „uzavřeny“, protože se řídí dynamickými siločarami, podobně jako trojúhelník. Je-li architektura uzavřena nebo přeložena do vizuálního prostoru, ztrácí svůj taktilní kinetický vliv. Čtverec je ohraničením vizuálního prostoru. To znamená, že se skládá z prostorových vlastností, které jsou abstrahovány od zjevného napětí. Trojúhelník se řídí siločarami, což je neekonomičtější způsob ukotvení vertikálního předmětu. Čtverec takovéto kinetické tlaky přesahuje a zahrnuje do

sebe vizuální prostorové vztahy. Přitom závisí na úhlopříčném ukotvení. K tomuto oddělení vizuální formy od přímého taktilního a kinetického vlivu a jeho překladu do nových obytných prostorů dochází teprve poté, co se lidé svými smysly naučili tyto smysly specializovat a fragmentarizovat své pracovní dovednosti. Čtvercová místnost nebo dům hovoří jazykem usedlého specialisty, zatímco kulatá chatrč nebo iglú, podobně jako kuželovitý wigvam, vypovídají o integrálním kočovném způsobu života komunit sběračů potravy.

Celá diskuse může být velmi snadno nepochopena, protože se prostorově jedná o vysoce technické záležitosti. Jestliže však takové prostory pochopíme, poskytnou nám klíč k mnoha minulým i současným záhadám. Takový klíč by nám osvětlil přechod od architektury kruhové kupole ke gotickým formám, přechod vyvolaný změnou v poměru či proporci smyslového života členů společnosti. K takovému posunu dochází spolu s extenzí těla pomocí nové sociální technologie a vynálezů. Nová extenze vytváří novou rovnováhu všech smyslů a schopností, což v mnohých oblastech vede, jak říkáme, k „novému názoru“ — k novým postojům a preferencím.

Nejprostěji vyjádřeno je bydlení — jak jsme již poznamenali — snahou o rozšíření mechanismu řízení tělesné teploty. Oblečení se s tímto problémem vyrovnává příměji, ale ne tak hluboce a spíše soukromě než sociálně. Oblečení i bydlení uchovávají teplo a energii. Současně je dávají k dispozici k mnohým činnostem, které by jinak byly neuskutečnitelné. Tím, že bydlení sociálně zpřístupňuje rodině či skupině teplo a energii, podporuje nové dovednosti a nové učení. Tím vykonává základní funkce všech ostatních médií. U bydlení, stejně jako u oblečení, je klíčovým faktorem ovládnutí teploty. Dobrým příkladem je příbytek Eskymáků. Eskymák může vydržet mnoho dní bez potravy při teplotě 45 stupňů pod nulou. Neoblečený domorodec, je-li zbaven výživy, zemře za několik hodin.

Mnohé možná překvapí, že lze vystopovat souvislost mezi primitivním tvarem iglú a petrolejovými kamínky. Eskymáci žili celé věky v kulatých kamenných příbytcích, a většinou v nich žijí dosud. Iglú ze sněhových kvádrů je v životě tohoto národa doby kamenné dosti nedávnou novinkou. Život v takových stavbách byl umožněn příchodem bílého muže s přenosnými kamínky. Iglú je přístřeškem s lepší životem, který si k dočasnému použití

vymysleli lovci kožešin. Eskymák se stal lovcem kožešin teprve poté, co navázal kontakt s bílým mužem; až do té doby byl prostým sběračem potravy. Nechť nám iglú poslouží za příklad, jak je do prastarého způsobu života zaveden nový model pomocí intenzifikace jediného faktoru — v tomto případě umělého tepla. Intenzifikace jediného faktoru v našem komplexním životě zároveň přirozeně vede k nové rovnováze technologicky rozšířených schopností. Výsledkem je nový vzhled a nový „názor“ s novými motivacemi a vynálezy.

Ve dvacátém století dostaly výtahy k dispozici elektrickou energii. Důsledky toho pro bydlení a architekturu jsou nám všem důvěrně známy. Když byla elektrická energie použita k osvětlování, změnil se náš životní a pracovní prostor ještě radikálněji. Elektrické světlo zrušilo hranici mezi nocí a dnem, interiérem a exteriérem a mezi podzemím a povrchem. Změnilo veškeré uvažování o prostoru pro práci a výrobu, stejně jako ostatní elektrická média změnila časoprostorovou zkušenost společnosti. Toto vše docela dobře známe. Méně známá je revoluce v architektuře, kterou před mnoha sty lety umožnilo zlepšené vytápění. Díky rozsáhlé těžbě uhlí za renesance získali obyvatelé chladnějších klimatických pásem nové velké zdroje osobní energie. Nové způsoby ohřívání umožnily výrobu skla, zvětšení obytných prostor a zvýšení stropů. Městský renesanční dům se stal zároveň koupelnou, kuchyní, dílnou a prodejnou.

Jakmile začneme na bydlení pohlížet jako na skupinové (či kolektivní) oblečení a nástroj ovládnutí tepla, pochopíme, že nové způsoby vytápění jsou příčinou změn prostorové formy. Avšak tyto změny architektonických a městských prostorů byly způsobeny téměř stejně významně osvětlením. Proto jsou dějiny skla tak úzce spjaty s historií bydlení. Historie zrcadla je významnou kapitolou v dějinách oblékání, společenského chování a smyslu pro lidské já.

Nápaditý ředitel školy v jedné chudinské čtvrti nedávno věnoval každému žákovi jeho fotografii a dal v učebnách rozvázat spoustu velkých zrcadel. Ředitelův dárek vedl k ohromujícímu zlepšení studijních výsledků. Dítě z chudinské čtvrti má obvykle velmi malou schopnost vizuální orientace. Nemá pocit, že by se něčím stávalo. Nepředvídá vzdálené cíle a účely. Je hluboce vtaženo do svého každodenního světa a ve vysoce specializovaném smyslovém životě vizuálního člověka si nedokáže vytvořit žádné před-

mostí. Díky televiznímu obrazu se celá populace stále lépe seznamuje s údělem dítěte z chudinské čtvrti.

Oblečení a bydlení jakožto extenze kůže a mechanismů kontroly tělesné teploty jsou především komunikačními médii, a to v tom smyslu, že utvářejí a nově seskupují modely lidského sdružování a společenství. Různé techniky osvětlování a vytápění zřejmě pouze dávají novou pružnost a nový rozsah tomu, co je základním principem médií oblečení a bydlení. Protože tato média rozšiřují naše mechanismy kontroly tělesné teploty, umožňují nám v měnícím se prostředí dosáhnout určitého stupně rovnováhy.

Moderní průmysl poskytuje prostředky bydlení sahající od kosmické lodi až ke stěnám vytvořeným vzduchovými tryskami. Některé firmy se dnes specializují na vybavování velkých budov vnitřními stěnami a podlahami, které lze libovolně přesunovat. Takováto pružnost přirozeně směřuje k organickému. Lidská citlivost je zřejmě opět v souladu s univerzálními proudy, které kmenového člověka změnilly v kosmického sportovního potápěče.

O tomto trendu nesvědčí pouze Joyceův *Odysseus*. Nedávné studie gotických kostelů poukázaly na organické cíle jejich stavitelů. Svátí brali tělo vážně jakožto symbolický šat ducha. Církev považovali za druhé tělo a na každou podrobnost se dívali v její maximální úplnosti. Ještě předtím, než přišel James Joyce se svým podrobným obrazem metropole jakožto druhého těla, přišel ve svých *Květech zla* Baudelaire s podobným „dialogem“ částí těla, jejichž extenzí se metropole stala.

Elektrické osvětlení vneslo do kulturního komplexu extenzí člověka v podobě bydlení a města organickou pružnost, jakou žádný jiný věk nepoznal. Jestliže barevná fotografie vytvořila „muzeum beze stěn“, v oč větší míře vytvořilo elektrické osvětlení prostor beze stěn a den bez noci! V nočním městě, na noční silnici i na večerním zápa-se se kreslení a psaní světlem přesunulo z oblasti obrazové fotografie do živých, dynamických prostorů, vytvořených osvětlením exteriéru.

Není tomu tak dlouho, co byla skleněná okna neznámým luxusem. Ovládnutí světla pomocí skla také umožnilo pravidelný chod domácnosti a stálou řemeslnou práci a obchodní činnost bez ohledu na chlad či déšť. Svět byl zarámován. Pomocí elektrického světla můžeme nejen provést i ty nejpřesnější operace bez ohledu na čas, místo nebo klima, ale také fotografovat mikroskopický svět stej-

ně snadno jako vstoupit do podzemního světa dolů a jeskynních malbů.

Osvětlení jakožto extenze našich schopností je názorným příkladem toho, jak takové extenze pozměňují naše vnímání. Lidé občas pochybují, zda kolo, typografie nebo letadlo mohou změnit naše smyslové vnímání, avšak v případě elektrického osvětlení je pochybám konec. Zde je poselstvím médium. Když rozsvítíme, objeví se smyslový svět, který opět zmizí poté, co zhasneme.

V žargonu světa jevištní elektřiny se objevuje výraz „malba světlem“. Použití světla ve světě pohybu, ať již se jedná o automobil, film nebo mikroskop, jsou stejně různorodá jako užití elektřiny ve světě energie. Světlo je informací bez „obsahu“, do značné míry jako je raketa vozidlem bez kol a silnice. A jako je raketa samostatným dopravním systémem, který spotřebovává nejen palivo, nýbrž i svůj motor, tak je světlo samostatným komunikačním systémem, v němž je poselstvím médium.

Nedávný vynález laserového paprsku přinesl světlu nové možnosti. Laserový paprsek je zesílením světla pomocí intenzifikovaného záření. Soustředění vyzářující energie nám dalo k dispozici některé nové vlastnosti světla. Laserový paprsek takřkajíc zhušťuje světlo a tím mu umožňuje, aby neslo informace stejně jako rozhlasové vlny. Avšak vzhledem ke své větší intenzitě dokáže jediný laser přenášet tolik informací jako všechny rozhlasové a televizní kanály ve Spojených státech. Laserové paprsky jsou neviditelné a je docela dobře možné, že budou využity i vojensky, jako smrtící zbraně.

Díváme-li se v noci z letadla na městskou oblast, jeví se zdánlivý chaos jako jemná výšivka na tmném sametovém pozadí. Tyto vzdušné efekty rozvinul Gyorgy Kepes v nové umělecké formě „světelné krajiny“ na rozdíl od krajiny „osvětlené“. Jeho nové elektrické krajiny jsou zcela slučitelné s televizním obrazem, který také existuje *skrze* světlo a ne *osvětlením*.

Ještě předtím, než si fotografické filmy získaly oblibu, začal francouzský malíř André Girard malovat přímo na film. V té ranné fázi se snadno spekuovalo o „malování světlem“ a o zavedení pohybu do malířství. Girard řekl:

Nepřekvapovalo by mě, kdyby za padesát let téměř nikdo nevěnoval pozornost malbám. V jejich vždy příliš úzkých rámech zůstává jejich předmět *nehybný*.

Televize se pro něj stala novou inspirací:

Jednou jsem si náhle v režii povšiml citlivého oka kamery, která mi postupně ukazovala obličje, krajiny a výraz jednoho mého velkého obrazu, a to v pořadí, které mě nikdy nenapadlo. Cítil jsem se jako skladatel poslouchající jednu ze svých oper, ale v úplně zpřeházeném pořadí jednotlivých scén. Bylo to jako sledovat budovu z rychlovýtahu, který vám ukáže střechu dřív než suterén a který v některých poschodích zastaví a v jiných ne.

Od té doby Girard ve spolupráci s technickými pracovníky televizních sítí CBS a NBC vypracoval nové techniky malby světlem. V oblasti bydlení nám jeho práce umožňuje koncipovat zcela nové možnosti architektonické a umělecké modulace postoru. Malba světlem je jakýmsi bydlením beze stěn. Pokud tuto elektrickou technologii dokážeme rozšířit tak, aby se stala prostředkem globálního elektrostatického ovládnutí, bydlení jakožto extenze mechanismů ovládnutí tělesné teploty zastará. Je také myslitelné, že elektrická extenze procesu kolektivního vědomí zbaví naše vědomí stěn, a tak povede k zastarání jazykových přehrad. Jazyky jsou koktajícími extenzemi našich pěti smyslů v různém vzájemném poměru a na různých vlnových délkách. Přímá simulace vědomí by pomocí jakéhosi ohromného mimosmyslového vnímání obešla řeč, stejně jako by globální termostaty mohly obejít ty extenze kůže a těla, kterým říkáme domy. Elektrická simulace může v šedesátých letech přinést právě takovouto extenzi procesu vědomí.

Pro moderní psychoanalytickou teorii má ústřední význam vztah mezi peněžním komplexem a lidským tělem. Někteří psychoanalytici odvozují peníze z infantilního nutkání hrát si s výkaly. Zvláště pro Ferencziho nejsou peníze „ničím jiným než dehydrovanou špínou bez zápachu, upravenou tak, že září“. Ferenczi ve své koncepci peněz propracovává Freudovu koncepci „charakteru a análního erotismu“. Ačkoliv myšlenka spojení „špinavých prachů“ s anální oblastí navázala na hlavní linie psychoanalýzy, neodpovídá povaze peněz a jejich funkci ve společnosti natolik, aby se mohla stát tématem této kapitoly.

Peníze měly v neliterárních společnostech zpočátku podobu zboží, jako například velrybí zuby na Fidži nebo na Velikonočním ostrově krysy (později považované za lahůdku). Byly ceněny jako něco luxusního, a tak se staly prostředkem zprostředkování a smlouvání. Když Španělé v roce 1574 obléhali Leyden, byly vydány kožené peníze, avšak když se strádání vystupňovalo, leydenští novou měnu uvařili a snědli.

V literárních kulturách mohou okolnosti vést k znovuzavedení peněz ve formě zboží. Po německé okupaci za druhé světové války bažili Holanďané po tabáku. Protože byla nabídka nedostatečná, byly hodnotné předměty jako drahokamy, výrobky jemné mechaniky a dokonce i domy prodávány za pár cigaret. Časopis *Reader's Digest* zaznamenal jednu epizodu z roku 1945, krátce po příchodu americké armády do Evropy: jako peníze sloužila neotevřená krabička cigaret, přecházela z ruky do ruky a překládala práci jednoho pracovníka do práce jiného tak dlouho, dokud ji někdo neotevřel.

Peníze si vždy podržují něco ze svého zbožního a společenského charakteru. Zpočátku jen málo rozšiřovaly dosah člověka od nejbližších surovin a zboží ke vzdálenějším.

Zprvu roste mobilita uchopení a obchodu jen velmi pomalu: Stejně je tomu v případě procesu, kterým se dítě učí mluvit. V prvních měsících je uchopení reflexivní a schopnost něco úmyslně pustit přichází teprve ke konci prvního roku života. Řeč se objevuje se schopností pouštět předměty. Dává schopnost odstupu od prostředí, která je zároveň schopností velké mobility našeho poznání tohoto prostředí. Stejně je tomu s vývojem ideje peněz jakožto měny a ne jako zboží. Měna je způsobem, jak pustit bezprostřední suroviny a zboží, které zpočátku slouží jako peníze, a tím rozšířit obchodování na celý sociální komplex. Obchodování pomocí měny je založeno na principu uchopování a pouštění v jakémsi oscilujícím kruhu. Jedna ruka si podřizuje zboží, jímž svádí druhou stranu. Druhá ruka, představující poptávku, je vztažena k předmětu, který chce při výměně získat. Jakmile se druhá ruka dotkne kupovaného předmětu, první ruka povoluje stisk; poněkud to připomíná umělce na visuté hrazdě, který se přehoupne z jedné tyče na druhou. Elias Canetti vskutku ve své práci *Masa a moc* tvrdí, že se obchodník zabývá jednou z nejstarších lidských zábav, totiž lezením na stromy a skákáním z větve na větev. Canetti považuje primitivní uchopování, počítání a smysl pro čas u větších opic, žijících na stromech, za překlad jednoho z nejstarších pohybových modelů do jazyka financí. Stejně jako se ruka ve větvích stromů naučila model uchopování, který se dosti lišil od podávání potravy do úst, tak obchodník a finančník rozvinuli fascinující abstraktní činnost, která je extenzí nadšeného šplhání a mobility větších opic.

Podobně jako každé jiné médium jsou peníze surovinou, přírodním zdrojem. Jakožto vnější a viditelná forma nutkání ke směně a výměně jsou kolektivním obrazem, jehož instituční postavení závisí na společnosti. Bez participace společenství jsou peníze nesmyslné, jak zjistil Robinson Crusoe, když našel ve vraku lodi mince:

Usmál se při pohledu na ty peníze: „Bědné smetí, co s tebou,“ zvolal jsem, „Nestojíš mi ani za to, abych se pro tě shýbal. Jediný nůž je mi dražší, než celá hromádka tvého zlata. Jsi nadobro k ničemu. Lež si tu a klesni ke dnu jako stvoření, jež není hodno záchrany!“ Ale rozmysliv se, zdvihl jsem je přece. Zabalil jsem všechno do kusu plachty a počal jsem robít nový vor...

[Přeložil A. Vyskočil.]

Podobně jako magická slova neliterární společnosti mohou se primitivní peníze v podobě zboží stát zásobárnou moci. Často vedly k horečné hospodářské činnosti. Tichomořští domorodci, pokud se jí vůbec zabývají, neusilují o žádnou ekonomickou výhodu. Po naruživém vyrábění může následovat slavnostní ničení výrobků, jehož cílem je získání mravní prestiže. Avšak dokonce i v takovýchto kulturách měny usadnily a zrychlily lidskou energii způsobem, který se ve starověkém světě díky technologii fonetické abecedy stal univerzálním. Peníze, stejně jako písmo, mají schopnost specializovat lidskou energii, převádět ji do jiných kanálů a oddělovat funkce. Zároveň překládají a redukuji jeden druh práce do jiného druhu. Neztratily nic ze své moci ani v elektronickém věku.

Slavnostní ničení je velmi rozšířené zvláště tam, kde se snadno sbírá a vyrábí potrava. Například rybáři ze severozápadního pobřeží USA nebo pěstitelé rýže na Borneu vyrábějí obrovské přebytky, které je nutno ničit, neboť by jinak vznikly takové třídní rozdíly, že by byl tradiční sociální řád zničen. Na Borneu může cestovatel spatřit tuny rýže, které jsou rituálně vystaveny dešťům, stejně jako ničení velkých uměleckých staveb, které stály obrovské úsilí.

I když v těchto primitivních společnostech peníze mohou uvolnit ohromnou energii, která dodá kousku mědi magickou prestiž, koupí se za ně velmi málo. Je logické, že bohatí i chudí žijí do značné míry stejně. V dnešním elektronickém věku jsou i ti největší boháči odkázáni na téměř stejnou zábavu a dokonce stejné jídlo a vozidla jako obyčejní lidé.

Používání zboží, a to platí i pro peníze, přirozeně zvyšuje jeho výrobu. Nespecialistická ekonomika Virginie se v sedmáctém století docela dobře obešla bez komplikovaných evropských měn. Protože její obyvatelé měli málo kapitálu a protože si přáli co nejméně z tohoto kapitálu uložit v podobě peněz, zavedli v některých případech peníze v podobě zboží. Když se zboží jako tabák stalo zákonným platidlem, stimulovalo to výrobu tabáku, stejně jako vytvoření kovových měn vedlo ke zvýšené těžbě kovů.

Peníze jakožto sociální prostředek extenze a zesílení práce a dovedností ve snadno přístupné a přenosné formě ztratily s příchodem zástupných či papírových peněz mnoho ze své magické moci. Podobně řeč ztratila mnoho ze svého kouzla písmem a ještě více knihtiskem. Tištěné peníze nahradily zlato; jeho podmanivá zář se vytratila. Samuel

Butler to v díle *Edkin* (1872) jasně naznačil v pojednání o záhadné prestiži, kterou dávají drahé kovy. Jeho zesměšňování média peněz nabylo podoby staré úcty k penězům v novém sociálním kontextu. Avšak tento nový druh abstraktních tištěných peněz vrcholného industriálního věku by nestačil k udržení starého postoje:

Toto je pravá filantropie: kdo si na obchodu stávkovým zbožím vydělal kolosální jmění a komu se vlastní energií podařilo snížit cenu vlněného zboží o tisícinu pence na jednu libru — takový člověk má cenu deseti profesionálních filantropů. To udělalo na Edkiňany takový dojem, že osvobodí od veškerých daní každého, kdo vydělá více než 20 000 liber ročně. Začnou ho totiž považovat za umělecké dílo a za něco příliš vzácného, než aby do jeho záležitosti strkali nos. Říkají: „Co všechno musel udělat pro společnost, než se mu podařilo ji přesvědčit, aby mu dala takovou spoustu peněz.“ Tak skvělá organizační schopnost je ohromuje; považují ji za něco, co spadlo z nebes.

„Peníze,“ říkají, „jsou symbolem povinnosti, jsou požehnáním. Jsou odměnou člověka za to, že pro lidstvo vykonal, co samo chtělo. Lidstvo nemusí být velmi dobrým soudcem, ale lepší soudce neexistuje.“ Zpočátku mě to šokovalo; vzpomněl jsem si totiž, co bylo řečeno z nejvyššího místa: že boháč stěží vstoupí do království nebeského. Pod vlivem Edkinu jsem ale začal věci vidět v novém světle. Nemohl jsem se ubránit myšlence, že ti, kteří nejsou bohatí, se do onoho království teprve nedostanou.

Ve zmíněné knize Butler už předtím zesměšnil kasovní morálku a zbožštění průmyslu, když psal o „muzických bankách“, v nichž duchovenstvo hraje roli pokladníka. V této pasáži jsou peníze „odměnou člověka za to, že pro lidstvo vykonal, co samo chtělo“. Říká, že peníze jsou „vnějším a viditelným znakem vnitřní a neviditelné milosti“.

Peníze jako sociální médium či extenze vnitřního přání a motivace vytvářejí sociální a duchovní hodnoty, stejně jako dámská móda. Soudobá reklama podtrhuje tento aspekt šatů jakožto měny (to jest jako sociální požehnání či vnější a viditelný znak): „V dnešním světě módy je důležité vzbuzovat dojem, že nosíte populární tkaninu.“ Konformita s touto módou dává do oběhu styl nebo tkaninu a vytváří sociální médium, které jimi zvětšuje bohatství a výraz. Cožpak toto nezduřazuje, jak jsou vytvářeny peníze a vůbec každé médium a odkud se bere jejich působivost?

Když lidé začnou pochybovat o sociálních hodnotách, jichž je dosaženo uniformitou, opakováním a tím, že se pro lidstvo udělá to, co chce, můžeme to považovat za znak úpadku mechanické technologie.

„Peníze mluví,“ protože peníze jsou metaforou, transferem, mostem. Podobně jako slova a jazyk jsou peníze zásobárnou společně dosaženého díla, dovednosti a zkušenosti. Peníze však jsou také specialistickou technologií, podobně jako psaní. Jako písmo intenzifikuje vizuální aspekt řeči a řádu a jako hodiny vizuálně odděluje čas od prostoru, tak peníze odděluje práci od ostatních sociálních funkcí. I dnes jsou peníze jazykem, který překládá práci faráře do práce holiče, lékaře, inženýra či instalatéra. Peníze — podobně jako písmo — jsou obrovskou sociální metaforou, mostem či překladatelem, a jako takové urychlují v každém společenství výměnu a utužují svazky vzájemné závislosti. Přesně stejně jako písmo nebo kalendář umožňují politickým organizacím velké prostorové rozšíření a kontrolu. Působí na dálku, v prostoru i čase. Ve vysoce literární, fragmentarizované společnosti platí, že „čas jsou peníze“. Peníze jsou v ní zásobárnou času a úsilí jiných lidí.

Ve středověku udržel *fiscus* „královská peněženka“, vztah pojmu peněz k jazyku („královská angličtina“) a ke komunikaci prostřednictvím cestování („královská silnice“). Před vznikem knihtisku byly komunikační prostředky zcela přirozeně považovány za extenze jednoho těla. Ve stále literárnější společnosti byl na peníze a hodiny položen značný vizuální, fragmentarizovaný důraz. V praxi je naše západní používání peněz jakožto zásobárny a překladatele společné práce a dovedností založeno na dlouhém procesu přizpůsobování psanému slovu a na moci psaného slova specializovat, delegovat a oddělovat funkce v organizaci.

Podíváme-li se na povahu a užívání peněz v neliterárních společnostech, pochopíme lépe způsoby, jimiž písmo pomáhá zavést měnu. Uniformitě zboží, spojené se systémem pevných cen, který dnes považujeme za samozřejmost, musí nejprve připravit půdu knihtisk. „Zaostalým“ zemím trvá dlouho, než hospodářsky „odstartují“, protože neprodlaly rozsáhlé zpracování knihtiskem, který psychologicky podmínil uniformitu a opakovatelnost. Obecně vzato si Západ málo uvědomuje, jakým způsobem se svět cen a počítání opírá o všudypřítomnou vizuální kulturu literárnosti.

Neliterárním společenstvem zcela scházejí psychické zdroje k vytvoření a udržení enormních struktur statistických informací, kterým říkáme trhy a ceny. Daleko obtížnějším problémem než organizace výroby je naučit celé populace, aby si uvykly jakoby statisticky překládat svá přání a tužby prostřednictvím tržních mechanismů nabídky a poptávky a vizuální technologie cen. Teprve v osmnáctém století začal Západ přijímat tuto formu extenze svého vnitřního života v novém statistickém modelu marketingu. Tento nový mechanismus připadal myslitelům té doby tak bizarní, že jej nazvali „hedonistickým kalkulem“. Tehdy se zdálo, že z hlediska pocitů a tužeb jsou ceny srovnatelné s obrovským světem prostoru, jehož nespravedlnost již dříve podlehla překládající schopnosti diferenciálního kalkulu. Fragmentarizace vnitřního života pomocí cen se zkrátka v osmnáctém století jevila stejně záhadnou jako o století dříve detailní fragmentarizace prostoru.

Krajní míra abstrakce a odstupu, jakou představuje náš cenový systém, je zcela nemyšlitelná a nepoužitelná u populací, u nichž při každé transakci dochází ke vzrušujícímu dramatu handrkování o ceny.

Dnes, kdy mžikově rychlá elektrická vzájemná závislost všech lidí na naší planetě utváří nové víry moci, ustupuje vizuální faktor sociální organizace a osobní zkušenosti do pozadí a peníze jsou ve stále menší míře prostředkem ukládání či výměny práce a dovedností. Elektronická automatizace je spíše programovaným poznáním než fyzickou prací. Zatímco práce je nahrazována pouhým pohybem informací, peníze jako zásobárna práce splývají s informačními formami úvěru a úvěrové karty. Od mincí k papírové měně a od ní k úvěrové kartě probíhá stálý vývoj, v němž se komerční směna stává pohybem informací. Ve shodě s tímto trendem k inkluzívním informacím, který se opět přibližuje charakteru kmenových peněz, je i úvěrová karta. Kmenová společnost, která nezná specializaci, pracovní místo či práci, totiž nespécializuje ani peníze. Její peníze je možno jíst, pít nebo si je obléknout, stejně jako v případech právě navrhovaných jedlých kosmických lodí.

Avšak „práce“ v neliterárním světě neexistuje. Primitivní lovec nebo rybník nevykonávali práci o nic víc než dnešní básník, malíř nebo myslitel. Tam, kde je vtažen celý člověk, neexistuje žádná práce. Práce začíná dělbu práce a specializací funkcí a úkolů v usedlých zemědělských společenstvích. Ve věku počítačů jsme do svých rolí opět to-

tálně vtaženi. V dnešním elektrickém věku ustupuje „pracovní místo“ horlivosti a angažovanosti stejně jako v dobách kmenové společnosti.

V neliterárních společenstvech mají peníze docela prostý vztah k ostatním orgánům společnosti. Úloha peněz enormně stoupla poté, co peníze začaly podporovat specializaci a oddělení sociálních funkcí. Peníze se vskutku stávají hlavním prostředkem vzájemného vztahu stále specialističtějších aktivit literární společnosti. V dnešním elektronickém věku, kdy literárnost odděluje zrak od ostatních smyslů, lze snadno rozpoznat jeho fragmentarizační schopnost. Dnes se díky počítačům a elektrickému programování stávají prostředky ukládání a pohybu informací stále méně vizuálními a mechanickými a stále integrálnějšími a organičtějšími. Totální pole, vytvořené mžikově rychlými elektrickými formami, nelze zviditelnit o nic víc než rychlost elektronických částic. Mžiková rychlost vede ke vzájemné souhře prostoru, času a lidské činnosti, a v této situaci se starší formy výměny peněz stávají stále nedostatečnějšími. Jeden moderní fyzik se pokusil pomocí vizuálních modelů vnímání utřídit údaje o atomech, ale do podstaty svých problémů tím nijak lépe nepronikl. V elektronickém věku mžikově rychlých informací mizí čas (měřený vizuálně a segmentárně) i prostor (jakožto uniformní, obrazový a ohraničený). Ve věku mžikově rychlých informací člověk končí se svojí fragmentarizovanou specializací a přebírá roli sběrače informací. Dnešní sbírání informací obnovuje inkluzívní koncepci „kultury“ přesně stejně, jako primitivní člověk-sběrač pracoval v úplné rovnováze s celým svým prostředím. V tomto novém kočovném světě „bez práce“ můžeme čerpat z poznání a pochopení tvůrčích procesů života a společnosti.

Člověk prostřednictvím technologie písma nahradil uzavřený svět kmene „otevřenou společností“ a oko uchem. Zvláště abeceda mu umožnila prolomit kouzelný kruh a zvující kouzlo kmenového světa. Podobného ekonomického přechodu od uzavřené k otevřené společnosti, od merkantilismu a ochrany národního hospodářství k zednářskému ideálu svobodného obchodu, bylo dosaženo pomocí tištěného slova a přechodem od kovové měny k papírové. Dnes elektrická technologie ohrožuje samotný pojem peněz, zatímco nová dynamika lidské vzájemné závislosti se posunuje směrem od fragmentarizujících médií, jako je knihtisk, k inkluzívním neboli masovým médiím, jako je telegraf.

Protože všechna média jsou našimi extenzemi, které nás částečně překládají do různých materiálů, pomáhá nám studium jednoho média pochopit všechna ostatní. Zvláště poučné je primitivní a neliterární použití peněz, neboť nám ukazuje, jak snadno byly základní suroviny přijaty jako komunikační média. Neliterární člověk dokáže přijmout jako peníze kteroukoli surovinu, zčásti proto, že suroviny jsou v daném společenství zároveň komunikačními médii i zbožím. Bavlna, pšenice, hovězí dobytek, tabák, dříví, ryby, kožešiny a mnohé další produkty se staly významnými faktory, utvářejícími v mnoha kulturách život společenství. Když jedna z těchto surovin převládne jakožto dominantní sociální vazba, stane se také cennou zásobárnou a faktorem, umožňujícím výměnu dovednosti a činnosti.

Klasické prokletí Midase, jeho schopnost přeložit do zlata vše, čeho se dotkl, je do určité míry vlastností každého média, včetně jazyka. Tento mýtus přivolává pozornost k magickému aspektu všech extenzí lidských smyslů těla, tedy k veškeré technologii. Každá technologie má cosi z Midase. Když společenství vytvoří nějakou svoji extenzi, všechny ostatní funkce se mohou změnit tak, aby tuto formu integrovaly.

Jazyk — podobně jako měna — působí jako zásobárna vnímání a vysílač, který předává vjemy a zkušenosti jedné osoby či generace dalším. Jako překladatel a zásobárna informací navíc jazyk zkušenost redukuje a zkrusluje. Lingvistické kodifikace zkušenosti umožňují veliké zrychlení procesu učení a přenosu poznání a pochopení různých časových a prostorových pásem, a tyto výhody snadno převažují nad jejich nevýhodami. V moderní matematice a vědě existuje stále více neverbálních způsobů kodifikace zkušeností.

Peníze, které jsou podobně jako jazyk zásobárnou práce a zkušenosti, působí také jako překladatel a vysílač. Zvláště od doby, co psané slovo podpořilo proces oddělování sociálních funkcí, jsou peníze schopny opustit svoji roli zásobárny práce. Tato role je zjevná tam, kde je nějaká surovina nebo zboží, na příklad hovězí dobytek či kožešina, použita jako peníze. Peníze se separují od zboží formy. Stávají se specialistickým faktorem výměny (či překladatelem hodnot) a pohybují se vyšší rychlostí a ve stále větším objemu.

Ještě nedávno vyvolal zmatky dramatický příchod papírové měny, „zástupných peněz“, které nahradily peníze ve

formě zboží. Do značné míry podobně vytvořila Gutenbergova technologie obrovskou novou republiku písmen a vyvolala tak na pomezí literatury a života velký zmatek. Zástupné peníze, založené na technologii knihtisku, vytvořily nové rychlé formy úvěru, které byly zcela neslučitelné s nehybnou masou zlata, stříbra a zbožních peněz. I přes všechny tyto snahy se rychlé nové peníze chovaly jako pomalý kočár s drahými kovy. J. M. Keynes to formuloval v *Pojednání o penězích*:

Před začátkem věku zástupných peněz se tak konečně odebral na věčnost dlouhý věk peněz zbožních. Zlato přestalo být mincí, pokladem, hmatatelným dokladem bohatství, jehož hodnota se nemůže vytratit, dokud jedinec tuto látku svírá v ruce. Stalo se něčím daleko abstraktnějším — pouhým měřítkem hodnoty. Tento nominální status si podřizuje pouze tím, že čas od času koluje v malém množství ve skupině ústředních bank, když jedna z nich provede inflaci nebo deflaci svých zástupných peněz v odlišné míře než banky sousedních zemí.

Papírové, zástupné peníze díky specializaci opustily svoji starou roli peněz jakožto zásobárny práce a nabyly svoji stejně staré a základní funkce jakožto faktoru, který přenáší a usnadňuje přechod jakéhokoli druhu práce do jiného druhu. Stejně jako abeceda drasticky vizuálně abstrahovala od bohaté hieroglyfické kultury Egyptanů, tak také zredukovala a přeložila kulturu do velikého vizuálního víru řecko-římského světa. Abeceda je jednosměrným procesem redukce neliterárních kultur do specialistických vizuálních fragmentů našeho západního světa. Peníze jsou přívěskem oné specialistické abecední technologie, která dává i Gutenbergově formě mechanické opakovatelnosti novou intenzitu. Jako abeceda neutralizovala rozdíly mezi primitivními kulturami pomocí překladu jejich složitosti do prosté vizuální podoby, tak zástupné peníze v devatenáctém století zredukovaly mravní hodnoty. Jako papír usnadnil schopnost abecedy vtěsnat orální barbary do římské civilizační uniformity, tak papírové peníze západnímu průmyslu umožnily, aby svými operacemi pokryl celou planetu.

Krátce před příchodem papírových peněz vytvořil značně zvýšený objem pohybu informací v evropských letácích a novinách představu a pojem státního dluhu. Stejně jako dnes taková kolektivní představa úvěru závisela na rychlém a rozsáhlém pohybu informací, který už po více než

dvě stě let považujeme za samozřejmost. V onom stadiu vývoje veřejného úvěru peníze nabyly další role: staly se překladatelem nejen místních, nýbrž i celostátních zásobáren práce z jedné kultury do druhé.

Jedním z nevyhnutelných důsledků zrychlení pohybu informací a překládací schopnosti peněz se stalo obohacení těch, kteří tuto transformaci dokáží podle okolností antici-povat o několik hodin nebo let. Dnes jsou zvláště dobře známy příklady obohacení díky předběžným informacím o akciích, obligacích a nemovitostech. V minulosti, kdy bohatství ještě nebylo v tak zjevném vztahu k informacím, si dokázala celá společenská třída monopolizovat bohatství, vznikající náhodným posunem technologie. Keynes jednomu takovému případu věnoval svoji studii „Shakespeare a inflace zisku“. Keynes vysvětluje, že protože nové bohatství a drahé kovy nejprve připadají vládnoucím třídám, procházejí tyto třídy nejprve fází náhlého vzestupu a euforie, příjemného vysvobození ze stálého stresu a obav. To vede k prosperitě, která pak inspiruje hladovějícího umělce, aby si ve své mansardě vymýšlel nové triumfální rytmy a jásavé formy malířství a poezie. Dokud zisky značně předstihují mzdy, vládnoucí třída dovádí ve stylu, který v nitru nemajetných umělců inspiruje ty největší koncepce. Když však jsou zisky a mzdy v rozumné rovnováze, radovánky vládnoucí třídy se odpovídajícím způsobem vytrácejí a umění pak nemůže z prosperity těžit.

Keynes objevil dynamiku peněz jakožto média. Skutečný úkol studia tohoto média je stejný jako u jiných médií. Jak napsal Keynes, je nutno „traktovat problém dynamiky a analyzovat různé jeho prvky tak, aby byl ukázán příčinný proces, v němž je určována úroveň cen a metoda přechodu od jedné rovnováhy ke druhé“.

Peníze zkrátka nejsou uzavřeným systémem a nemají svůj význam samy o sobě. Jakožto překladatel a faktor zesílení mají peníze výjimečnou schopnost nahrazovat jeden druh věci jiným. Informatikové došli k závěru, že spolu s růstem informací roste míra, do jaké lze jeden zdroj nahradit jiným. Čím více toho víme, tím méně závisíme na tom kterém druhu potravy, paliva nebo suroviny. Oblečení a nábytek dnes mohou být vyrobeny z mnoha různých materiálů. Peníze, které jsou už po staletí hlavním faktorem přenosu a výměny informací, nyní stále více přenechávají svoji funkci vědě a automatizaci.

Dnes dokonce i přírodní zdroje mají informační aspekt.

Existují díky kultuře a dovednosti určitého společenství. Avšak i opak je pravdou. Všechna média — extenze člověka — jsou přírodními zdroji, které existují díky společnému poznání a dovednostem společenství. Bylo to uvědomění si tohoto aspektu peněz, které se tak silně dotklo Robinsona Crusoe ve chvíli, kdy navštívil vrak lodi, a které jej přivedlo k úvaze, o níž jsem se zmínil na začátku této kapitoly.

Tam, kde existuje zboží, avšak ne peníze, musí dojít k určité formě smlouvání nebo k přímé výměně jednoho produktu za jiný. Je-li však v neliterárních společnostech zboží použito k přímé směně, je velmi snadné si povšimnout jeho tendence převzít funkci peněz. S určitým materiálem byla vykonána určitá práce, i kdyby se bylo jednalo pouze o dopravu z určité vzdálenosti. V předmětu je pak uložena práce, informace či technické znalosti do té míry, do jaké s ním bylo něco vykonáno. Když je jeden předmět vyměněn za jiný, získává již tím funkci peněz a překládá či redukuje mnoho věcí na nějakého společného jmenovatele. Společný jmenovatel (či překladatel) však také šetří čas a usnadňuje transakci. Peníze jako takové jsou čas. V této operaci by bylo nesnadné oddělit úsporu práce od úspory času.

Na Feničanech je cosi záhadného. I když vášnivě obchodovali na moři, přijali mince později než suchozemští Lýdové. Důvod, který se uvádí pro toto zpoždění, možná problém Feničanů nevyšvětluje, ale výrazně upozorňuje na základní vlastnost peněz jakožto média: ti, kteří obchodovali pomocí karavan, potřebovali lehké a přenosné médium platby. Tato potřeba byla menší u těch, kteří jako Feničané obchodovali na moři. Přenosnost jakožto prostředek usnadnění a zvýšení účinnosti akce si lze rovněž ukázat na papyru. Abeceda se chovala úplně jinak, když byla psána do hlíny nebo kamene, než když se jí psalo na lehký papyrus. Výsledný skok v rychlosti a prostoru stvořil Římské impérium.

V průmyslovém věku odhalilo stále přesnější měření práce úsporu času jako důležitý aspekt úspory práce. Média peněz, písma a hodin opět začala konvergovat do organického celku, který nás přiblížil celkové vtaženosti člověka do jeho práce, ať již se jednalo o domorodce v primitivní společnosti nebo o umělce v jeho ateliéru.

Peníze také umožňují přirozený přechod k číslu, protože hromadění či sbírání peněz má mnoho společného s da-

vem. Navíc se psychologický model davu velmi podobá modelu těch, kteří mají něco společného s hromaděním bohatství. Elias Canetti zdůrazňuje, že dynamika, která je pro davy podstatná, je touhou po rychlém a neomezeném růstu. Stejná dynamika moci je charakteristická pro velké koncentrace bohatství a pokladů. Populárně se vskutku moderní poklady počítají na *milióny*. Tato jednotka je přijatelná pro každý typ měny. S *milionem* je vždy spojena představa, že jej lze získat pomocí rychlé spekulace. Obdobně Canetti ukazuje, jak pro Hitlerovy projevy byla typická snaha zvyšovat počty.

Davy lidí a hromady peněz nejen usilují o růst, nýbrž také vyvolávají obavy z možnosti dezintegrace a deflace. Tento dvojitý pohyb expanze a deflace je zřejmě příčinou neklidu davů a nejistoty, spojené s bohatstvím. Canetti věnoval rozsáhlou analýzu psychickým účinkům inflace v Německu po první světové válce. Pokles hodnoty občana šel ruku v ruce s poklesem německé marky. Došlo ke ztrátě tváře a hodnoty, v níž se osobní a peněžní jednotky pomíchaly.

Leonard Doob v práci o *Komunikaci v Africe* poznamenal: „Na znamení vysokého postavení se nosí turban a meč, a dnes také budík.“ Asi bude trvat ještě dosti dlouho, než se Afričané budou dívat na hodiny proto, aby se neopozdili.

Stejně jako v matematice nastala velká revoluce v okamžiku, kdy byl objeven princip řádu v čísle (302 místo 32 atd.), významné kulturní změny na Západě nastaly poté, co byla nalezena možnost, jak definovat čas jako něco, k čemu dochází mezi dvěma body. Z této aplikace vizuálních, abstraktních a uniformních jednotek vzešel náš západní pocit času jakožto trvání. Z našeho dělení času do uniformních, vizuálně představitelných jednotek pochází náš pocit trvání a naše netrpělivost při prodlevách mezi událostmi. Takovýto pocit netrpělivosti nebo času jako trvání je u neliterárních kultur neznámý. Stejně jako *práce* začala svojí dělbou, trvání začíná dělbou času a zvláště takovým jeho dalším dělením, v němž mechanické hodiny podřizují náš smysl pro čas uniformní posloupnosti.

Jakožto technologický výrobek jsou hodiny strojem, který produkuje sekundy, minuty a hodiny podle modelu montážní linky. Je-li čas takto uniformně zpracován, je oddělen od rytmů lidského života. Mechanické hodiny zkrátka pomáhají vytvářet obraz numericky kvantifikovaného a mechanicky poháněného univerza. Moderní vývoj hodin začal ve světě středověkých klášterů, které potřebovaly pravidla a synchronizovaný řád pro řízení svého společného života. Čas, který není měřen jedinečností soukromé zkušenosti, nýbrž abstraktními uniformními jednotkami, proniká veškerým smyslovým životem do značné míry podobně jako technologie písma a knihtisku. Nejenom práce, nýbrž také jídlo a spaní se přizpůsobily hodinám a neorganickým potřebám. Jak se model svévolně určeného a uni-

formního měření času rozšířil po celé společnosti, začalo dokonce i oblákání prodělávat každoroční obměnu způsobem, který vyhovuje průmyslu. V té chvíli se samozřejmě mechanické měření času jakožto princip aplikovaného poznání spojilo s knižtiskem a montážní linkou, které se staly prostředkem uniformní fragmentarizace procesů.

Nejvíce integrální a nejvíce vtahující smysl pro čas, jaký si dovedeme představit, byl vyjádřen v čínské a japonské kultuře. Až do příchodu misionářů v sedmnáctém století a do zavedení mechanických hodin Číňané a Japonci po tisíciletí měřili čas různými vůněmi kadidla. Nejenom hodiny a dny, ale také roční období a znaky zvířetníku byly simultánně indikovány pomocí jemně rozříděných pachů. Čich, který byl dlouho považován za základ paměti a za sjednocující základ lidské individuality, vystoupil opět do popředí v experimentech Wildera Penfielda. V průběhu operace mozku oživily elektrické sondy do mozkové tkáně mnoho pacientových vzpomínek. V těchto evokacích převládaly a sjednocovaly je jedinečné pachy a vůně, strukturující tyto minulé zážitky. Čich je nejenom tím nejsuštilnějším a nejjemnějším lidským smyslem, ale také smyslem nejikoničtějším, neboť vtahuje celou škálu lidských smyslů plněji než kterýkoli jiný smysl. Nepřekvapuje tedy, že vysoce literární společnosti usilují o zredukování či eliminaci pachů z prostředí. Nepříjemný zápach, ten jedinečný podpis a deklarace lidské individuality, je v literárních společnostech něčím nevhodným. Příliš vtahuje, a proto nevyhovuje našemu navyklému odstupu a specialistické pozornosti. Společnosti, které měřily čas pachy, byly tak soudržné a hluboce sjednocené, že se ubránily jakékoli změně.

Lewis Mumford přišel s myšlenkou, že dříve než tiskářským lisem byla mechanizace ovlivněna hodinami. Ale Mumford vůbec nebere v úvahu hláskovou abecedu jakožto technologii, která umožnila vizuální a uniformní fragmentarizaci času. Mumford si vskutku neuvědomuje, že z abecedy pramenil západní mechanismus, stejně jako nechápe, že mechanizace je překladem společnosti ze sluchově hmatového modu do vizuálních hodnot. Tendence naší nové elektrické technologie je organická a nemechanická, protože jakožto planetární háv není extenzí našich očí, nýbrž naší centrální nervové soustavy. V časoprostorovém světě elektrické technologie přestává být starší mechanický čas přijatelný, i kdyby jen proto, že je uniformní.

Moderní lingvistické studie jsou spíše strukturální než literární. Za mnohé vděčí počítačům, které pro překlad otevírají nové možnosti. Jakmile začneme zkoumat celý jazyk jako sjednocený systém, objeví se podivné mezery. Když Martin Joos studoval škálu stylových rovin angličtiny, vtipně zavedl „pět nástěnných hodin stylu“, pět různých pásem a nezávislých kulturních klimat. Pouze jedno z těchto pásem je oblastí *odpovědnosti*. Je to pásmo homogenity a uniformity, které inkoustově nafoukaný Gutenberg prohlašuje za svoji doménu. Je to stylové pásmo standardní angličtiny, proniknuté ústředním standardním časem. V tomto pásmu mohou jeho „obyvatelé“ projevit různý stupeň dochvilnosti.

Edward T. Hall ve své práci *Mlčící jazyk* (v kapitole „Čas mluví: americké akcenty“) klade do protikladu náš smysl pro čas se smyslem pro čas, který mají Indiáni kmene Hopi. Čas pro ně není uniformní posloupností či trváním, nýbrž pluralismem mnoha koexistujících druhů věcí. Čas „je tím, co nastává, když zraje kukuřice nebo když dorůstá ovce . . . Je to přirozený proces, který probíhá, zatímco žijící podstata sehrává své životní drama“. Proto pro Indiány existuje tolik druhů času, kolik je druhů života. Takovýto smysl pro čas mají také moderní fyzikové a vědci. Ti se už nepokoušejí obsáhnout události v čase, nýbrž představují si, že každá věc vytváří svůj čas a prostor. Navíc my ve svém mžikově rychlém světě žijeme elektricky. Prostor a čas se v časoprostorovém světě navzájem totálně pronikají. Stejným způsobem odhalili malíři od doby Cézannovy *plastický obraz*, jímž všechny smysly koexistují ve sjednoceném modelu. Každý předmět a každý soubor předmětů si vytvářejí svůj vlastní jedinečný prostor pomocí vizuálních či muzikálních vztahů k jiným předmětům. Když se v západním světě znovu objevilo toto vědomí, bylo odsuzováno, protože v něm prý všechny věci splývají v proudu. Dnes si uvědomujeme, že tato obava byla přirozenou literární a vizuální reakcí na novou nevizuální technologii.

J. Z. Young v práci *Pochybnost a jistota vědy* vysvětluje, že elektrina není něčím, co je sdělováno či v něčem obsaženo, nýbrž že je něčím, co nastává, když se dvě nebo více těles ocitnou ve zvláštním postavení. Naš jazyk, který se vyvinul z fonetické technologie, se s tímto novým názorem na poznání nemůže vyrovnat. Stále hovoříme o tom, že elektrický proud „teče“, o „vybití“ elektrické energie, jakoby se jednalo o lineární výstřel z pušky. Avšak stejně ja-

ko u estetické mágie malířství „je elektřina stavem, který pozorujeme, dochází-li k určitým prostorovým vztahům mezi věcmi“. Aby mohl malíř uvolnit nové vjemy, učí se přizpůsobovat vztahy mezi věcmi. Chemikové a fyzikové se učí chápat, jak jiné vztahy uvolňují jiné druhy síly. V elektrickém věku nacházíme stále méně důvodů pro vnučování stejného souboru vztahů všem druhům či skupinám předmětů. Ve starověku však byla síla dosažitelná jedině tak, že byly tisíce otroků donuceny jednat jako jediný člověk. Ve středověku umožnily vysoký stupeň koordinace malých komunit věžní hodiny, jejichž extenzí byl zvon. Za renesance se hodiny zkombinovaly s uniformní vážeností nové typografie a tak rozšířily schopnost společnosti organizovat se téměř do celého státu. V devatenáctém století už byla díky hodinám k dispozici technologie soudržnosti, která byla neoddělitelná od průmyslu a dopravy a umožňovala celé metropoli, aby se chovala téměř automaticky. Nyní, v elektrickém věku decentralizované moci a informací, nás začíná uniformita hodinového času dráždit. V tomto věku časoprostoru usilujeme o mnohost rytmů a ne o jejich opakovatelnost. Jedná se o týž rozdíl jako mezi pochodujícími vojáky a baletem.

Abychom pochopili média a technologii, musíme si uvědomit, že v době, kdy je uhranutí nějakým vynálezem nebo extenzí našeho těla nové, nastává v nově zesílené oblasti *narcosis*, otupení. Stížnosti na hodiny se objevily, až když se díky elektrickému věku jejich mechanický čas stal silně nepřiměřeným. V našem elektrickém století se jeví město, řídicí se mechanickým časem, jako nahromadění náměšičníků a podivínů, známé z úvodních částí básně T. S. Eliota *Pustina*.

Na planetě, kterou nová média zredukovala do rozměrů vesnice, se jeví sama města bizarně a podivně, jako archaické formy, které už byly překryty novými modely kultury. Avšak když mechanické písmo, jak byl zprvu nazýván knihtisk, dalo mechanickým hodinám velkou novu sílu a nové použití, reakce na nový pocit času byla velmi dvojnásobná, ba dokonce ironická. Shakespearovy sonety jsou plné dvojího tématu nesmrtnosti slávy, kterou dává tiskařský stroj, a ubohé marnosti každodenní existence, kterou měří hodiny:

Když sčítám údery, jež měří čas,
a vidím, jak noc pohlcuje den . . .

pak o tvou krásu začínám se bát,
vždyť na smetiště Čas ji odhodí.

[12, přeložil Z. Hron.]

V *Makbethovi* spojuje Shakespeare technologie tisku a mechanického času v dobře známém monologu, který má ukázat rozpad Makbethova světa:

Zítřka a zítřka, pořád zítřka
se hmyzím krůčkem ke dni soukají den
až do poslední hlásky dějepisu.

[V. 5, přeložil E. A. Saudek.]

Čas, společným působením hodin a tisku rozsekaný do uniformních, po sobě následujících bitů, se stal velkým tématem renesanční neurózy, která je neoddělitelná od nového kultu přesného měření ve vědách. V 60. sonetu klade Shakespeare mechanický čas na začátek, a nový stroj nesmrtnosti (knihtisk) na konec:

Jak vlny k písku na pobřeží míří,
ke konci prchají nám minuty;
každá hned místo po předešlé zvíří
a jedna druhé šlape na paty . . .
Můj verš si přesto troufá navždy žít
a chválit tě — Čas může kosou žít!

[Přeložil Z. Hron.]

Báseň Johna Donna „Vycházející slunce“ využívá kontrastu mezi aristokratickým a buržoazním časem. Největším prokletím *buržoazie* v devatenáctém století byla její dochvilnost, pedantská oddanost mechanickému času a posloupnosti. Jak časoprostor proudil branami vědomí, které bylo produktem nové elektrické technologie, veškerá mechanická disciplína se stala nechutnou, ba dokonce směšnou. Donne měl stejný ironický smysl pro nepodstatnost hodinového času, ale předstíral, že v království lásky jsou dokonce i velké kosmické cykly času pouhými malichernými aspekty hodin:

Slunce, ty drzý, vlezlý blázne,
snad ještě spíš,
když záclonami v okně nahlížíš?!
Copak tvůj čas i milencům tu vládne?

Pedante drzý, plísnit jdi
žáčky a učně ospalé,
lovčím dej vědět, že král vyrazí,
mravence vyžeň sklízet na pole —
vždyť láska stejně nezná zeměpásů,
hodin a dnů, jež jsou jen cáry času.

[Přeložil Z. Hron.]

Popularita Johna Donna ve dvacátém století byla do značné míry způsobena jeho protestem proti oprávnění nového Gutenbergova věku vtisknout básníkovi stigmata uniformní opakovatelnosti typografie a motivy přesného vizuálního měření. I báseň Andrewa Marvella „Své zdráhavé milence“ ostře odsoudila nový druh měření a kalkulování času a ctinosti:

Na světě mít tak času dost,
prominul bych ti zdráhavost.
Mohli bychom si rozmyslit,
jak dny své lásky chceme žít.
Na břehy Gangu rubíny
bys hledat šla: já na vlny
Humberu plakat. Vždyť chtít smět
tě před potopou deset let,
ty žádala bys čekání,
než z Židů budou křesťani.
Má láska by jen bujela —
šíře než říše leckterá.
Sto let by mělo chválu pět
na tvoje čelo, na pohled.
Dvě stě let ňadra chválit smí,
třicet tisíc vše ostatní.
Věk na všechny tvé poklady,
poslední srdce prozradí.
To vše si, Paní, zasloužíš,
nezamířil bych nikdy níž.

U Marvella splývají směnné kursy s chválou, kterou náleží vzdát konvenčnímu a módně fragmentarizovanému názoru jeho milované. Její kasovní přístup k realitě nahradil jinou časovou strukturou a jiným modelem vnímání. Není to nepodobné Hamletovu „Sem na ten obraz pohleďte a na ten“. Proč bychom si namísto tichého buržoazního překladu středověkého milostného kodexu do jazy-

ka nového středostavovského obchodníka neměli byronovsky vyrazit ke vzdálenějším břehům ideální lásky?

Však za námi se stále žene
spřežení času okřídlené;
a dokola se rozhostí
bezmezná pouště věčnosti.

Jedná se zde o novou lineární perspektivu, která se do malířství dostala s Gutenbergem, která však vstoupila do verbálního univerza až s Miltonovým *Ztraceným rájem*. Dokonce i psaný jazyk po dvě století odolával abstraktnímu vizuálnímu řádu lineární posloupnosti a úběžníku. Věk, který následoval po Marvellovi, se však zhlédl v poezii krajiny a podřídil jazyk speciálním vizuálním efektům.

Avšak v následujícím postřehu se Marvell rozhodl pro opačnou strategii dobývání buržoazního hodinového času:

Ač slunce nemůže z nás vstát
či syn, vpřed můžeme je hnát.

[Přeložil Z. Hron.]

Navrhl, aby se on i jeho milovaná změnili v dělovou kouli, vystřelili se na slunce a přiměli je dát se na útěk. Čas je možné porazit takřkajíc dostatečně rychlým obrácením jeho vlastností. Toto jsme mohli prožít až v elektrickém věku, kdy se ukázalo, že mžiková rychlost ruší čas a prostor a vrací člověku integrální a primitivní vědomí.

Dnes nejen hodinový čas, nýbrž i kolo samo zastarává a stahuje se pod vlivem stále větších rychlostí do živočišné formy. V uvedené básni Andrew Marvell docela správně vytušil, že hodinový čas lze porazit rychlostí. V současné době, v podmínkách elektrické rychlosti, začíná mechanismus ustupovat organické jednotě. Člověk nyní může pohlízet na dva nebo tři tisíce let různých stupňů mechanizace a plně si přitom uvědomovat, že mechanismus byl pouhou mezihrou mezi dvěma velkými věky organické kultury. V roce 1911 řekl italský sochař Boccioni: „Jsme primitivové neznámé kultury.“ Dnes, o půl století později, již známe novou kulturu elektronického věku o něco lépe. Poznání mezitím odstranilo mnohé záhady zahalující stroj.

Na rozdíl od pouhého nástroje je stroj extenzí či zvětšením procesu. Nástroj je extenzí pěsti, nehtů, zubů a pa-

že. Kolo je díky rotaci a sekvenčnímu pohybu extenzí nohy. Knihtisk, první úplná mechanizace rukodělné práce, rozkládá pohyb ruky na řadu diskretních kroků, které jsou stejně opakovatelné jako je kolo rotační. Z této analytické posloupnosti vzešel princip montážní linky, avšak nyní, v elektrickém věku, montážní pás zastaral, protože synchronizace už není sekvenční. Pomocí elektrické pásky je možná simultanní synchronizace jakéhokoli množství různých aktů. Tak skončil mechanický princip analýzy v sérii. Skončilo v zásadě i kolo, přestože mechanická vrstva naší kultury je stále nese jako součást nahromaděné pohybové energie. Jedná se však o archaickou konfiguraci.

Moderní hodiny, které jsou v zásadě mechanické, byly ztělesněním kola. Dnes hodiny své starší významy a funkce ztratily. Po uniformitě času přichází pluralita časů. Dnes je až příliš snadné naobědvat se v New Yorku a trávicí potíže dostat v Paříži. Cestovatelé běžně prožívají obrovské časové skoky: během jedné hodiny se z kultury, která je stále na úrovni 3000 let před Kristem, ocitnou v kultuře roku 1900 po Kristu. Ve vnějších projevech se většina života v Severní Americe řídí zvyklostmi devatenáctého století. Naše vnitřní zkušenost, která se stále více od těchto mechanických modelů liší, je elektrická, inkluzivní a svým modem mytická. Mytický či ikonický modus vědomí nahrazuje názor mnohostrannosti.

Historikové se shodují, že hodiny měly základní význam pro synchronizaci lidských úkolů v klášterním životě. Přijetí takovéto fragmentarizace života bylo myslitelné pouze ve vysoce literárních komunitách. Ochota přenechat lidský organismus cizímu modu mechanického času závisela v prvních křesťanských stoletích na literárnosti ve stejné míře jako dnes. Aby mohly hodiny dominovat, musí být nejdříve přijat důraz na vizuální, který je neoddelitelný od fonetické literárnosti. Literárnost sama je abstraktní asketizace, která v lidské komunitě připravuje půdu pro nekonečné modely strádání. Univerzální literárností může čas nabýt charakteru uzavřeného či obrazového prostoru, který lze opakovaně dělit. Lze jej i zaplnit: „Můj rozvrh je plný.“ Může být ponechán volný: „Příští měsíc mám volný týden.“ A jak ukázal Sebastian de Grazia v knize *O čase, práci a volném čase*, ne všichni volný čas světa je odpočinkem, protože odpočinek nepřijímá ani dělbu práce, která vytváří „práci“, ani dělení času, které vytváří „zaplněný“ a „volný“ čas. Odpočinek vylučuje čas v úloze

zásobárny. Jakmile je jednou čas mechanicky či vizuálně uzavřen, rozdělen a zaplněn, je možné jej využívat stále efektivněji. Čas je možné transformovat ve stroj na úsporu práce, jak ukazuje Parkinson ve svém slavném „Parkinsonově zákonu“.

Dějiny hodin nám ukazují, že vynález mechanických hodin přinesl totálně nový princip. První mechanické hodiny si podržely starý princip kontinuálního působení pohonné síly, stejný jako u vodních hodin a vodního kola. Kolem roku 1300 po Kristu byl podniknut důležitý krok: rotační pohyb byl přerušen větvením se setrvačnickem. Tato funkce dostala název „krokové ústrojí“ a stala se prostředkem, jak doslova přeložit kontinuální sílu kola do vizuálního principu uniformního, avšak na jednotlivé části rozděleného sledu. Pomocí obousměrné rotace větene krokové ústrojí zavedlo reciproční reverzní pohyb ručiček. V mechanických hodinách se tato prastará extenze pohybu ruky setkala s kolem otáčejícím se vpřed. Byl to vlastně překlad rukou v nohy a nohou v ruce. Je to snad nejnepřehlednější technologická extenze vzájemně vtažených tělesných převěsků. Technologický překlad tedy separoval energii hodin od ručiček, od zdroje informací. Krokové ústrojí jakožto překlad jednoho druhu kolového prostoru do prostoru uniformního a vizuálního je tak přímou anticipací nekonečného kalkulu, který překládá každý druh prostoru či pohybu do prostoru uniformního, kontinuálního a vizuálního.

Parkinson, sedící na plotě oddělovacím mechanické a elektrické využití práce a času, nás dokáže dobře pobavit tím, že mrkne tu jedním očkem na čas, tu druhým očkem na práci. Kultury jako je naše, ocitnou-li se v bodě transformace, produkují v hojné míře tragické i komické vědomí. Právě maximální souhra různých forem vnímání a zkušenosti vytvořila velké kultury 5. století před Kristem, šestnáctého století a století dvacátého. Avšak jen málokomu se líbí život v těchto intenzivních obdobích, kdy se během několika desetiletí rozpadá a znovu konfiguruje vše, co nás chrání před cizotou a poskytuje nám bezpečí.

Ne hodiny, nýbrž literárnost vytvořila abstraktní čas a donutila lidi jíst ne když mají hlad, nýbrž když je „čas k jídlu“. S výmluvným postřehem přišel Lewis Mumford. Říká, že za renesance abstraktní smysl pro čas lidem umožnil vytrhnout se z přítomnosti a žít v klasické minulosti. I zde knihtisk se svojí masovou výrobou antické literatury

a textů vedl k obnově klasické minulosti. Vytvoření mechanického a abstraktně časového modelu záhy nachází svoji extenzi v periodickém vydávání novin a časopisů. Dnes považujeme za samozřejmost, že úkolem časopisu *Vogue* je pozměňovat styl oblékání v rámci procesu, který umožňuje, aby se tento časopis vůbec tiskl. Je-li nějaká věc aktuální, vynáší peníze; móda vytváří bohatství tím, že pohybuje textiliemi a činí je stále aktuálnějšími. V kapitole „Peníze“ jsme viděli, jak tento proces působí. Hodiny jsou mechanická média, která transformují činnost a vytvářejí novou práci a bohatství tím, že zrychlují tempo lidského sdružování. Koordinací a zrychlováním setkávání lidí a jejich shonu hodiny stupňují i samu kvantitu výměny mezi lidmi.

Je tedy vskutku přiměřené, že Mumford považuje „hodiny, tiskařský lis a vysokou pec“ za obrovské vynálezy renesance. Hodiny — stejně jako vysoká pec — urychlily tavení látek a nástup hladké konformity kontur sociálního života. Dlouho před průmyslovou revolucí konce osmnáctého století si lidé začali stěžovat, že se společnost stala „monotónním strojem“, který je šílenou rychlostí žene životem.

Hodiny člověka vyvlekly ze světa koloběhu ročních období a návratu stejně účinně, jako jej abeceda vysvobodila z magické rezonance mluveného slova a kmenové pasti. Tento dvojitý překlad jedince z uchopení přírody a sevření kmenem nezůstal nepotrestán. Avšak návrat k přírodě a kmeni může být v elektrických podmínkách fatálně snadný. Musíme si dát pozor na ty, kteří vyhlášují programy návratu k původnímu stavu a jazyku lidského rodu. Tito křížáci nikdy nezkoumali roli médií a technologie v tomto přehazování člověka z jedné dimenze do druhé. Jsou jako náměsíčný africký náčelník, který si na zádech nosí budík.

Profesor srovnávacího náboženství Mircea Eliade si v práci *Posvátné a profánní* neuvědomuje, že „posvátné“ univerzum, jak je chápe on, je ovládáno mluveným slovem a sluchovými médii. Na druhé straně je „profánní“ univerzum ovládáno zrakem. Hodiny a abeceda rozčlenily univerzum na vizuální segmenty, a tím skoncovaly s hudbou vzájemných vztahů. Vizuálně zbavuje univerzum posvátnosti a produkuje „nenáboženského člověka moderních společností“.

Z historického hlediska je však přínosné Eliadovo líčení, jak před věkem hodin a dochvilně žijícího města měl kme-

nový člověk kosmické hodiny a žil v posvátném čase kosmogonie. Když chtěl kmenový člověk postavit město nebo dům, vyléčit nemoc, natáhl kosmické hodiny pomocí složitěho rituálního zopakování či recitace původního procesu stvoření. Eliade se zmiňuje o tom, že na Fidži se „obřad instalace nového vládce nazývá ‚stvoření světa‘“. Taková divadelní představení mají přinést i dobrou úrodu. Zatímco moderní člověk má pocit, že jeho povinností je být dochvilný a úzkostlivě se řídit časem, povinností kmenového člověka bylo zásobovat kosmické hodiny energií. Elektrický či ekologický člověk (člověk totálního pole) se však asi dokáže zbavit starých kmenových starostí o Afriku, kterou nosí ve svém nitru.

Primitivní lidé žili v daleko tyranštějším kosmickém stroji, než jaký dokázal vymyslet západní literární člověk. Svět ucha je širší a inkluzivnější, než kdy může být svět oka. Ucho je hypercitlivé. Oko je chadné a odtažené. Ucho vydává člověka všanc univerzální panice, zatímco oko, jehož extenzí je literárnost a mechanický čas, chrání některé mezery a ostrovy před neustálým akustickým tlakem a halasem.

My na Západě již dlouho považujeme za samozřejmost umění obrazové výpovědi v přesné a opakovatelné formě. Obvykle se však zapomíná, že bez tisků a výkresů, bez map a geometrie by svět moderní vědy a technologie mohl stěží existovat.

V dobách Ferdinanda a Isabelly a jiných námořních monarchů byly mapy přísně tajné, stejně jako dnes nové objevy v elektronice. Když se kapitáni vrátili z plavby, udělali královští úředníci vše možné, aby získali originály i kopie pořízených map. Vedlo to k rozsáhlému a výnosnému černému obchodu mapami. Tyto mapy neměly nic společného s pozdějšími kartografickými díly. Spíše to byly deníkové záznamy o různých dobrodružstvích a zážitcích. Středověký kartograf totiž neznal pozdější pojetí prostoru jako něčeho uniformního a kontinuálního. Jeho práce připomínaly moderní nepředmětné umění. Šok z nového renesančního prostoru stále pociťují domorodci, kteří se s ním dnes poprvé setkávají. Ve své autobiografii *Byl jsem divochem* nám princ Modupe líčí, jak se ve škole naučil číst z map a jak si přinesl do své vesnice mapu řeky, podle níž jeho otec celá léta chodil jako obchodník:

...můj otec to celé považoval za absurdní. Odmítl ztotožnit řeku, kterou překročil v Bomaku, kde podle něj není hlubší než je výška dospělého muže, s mohutnými, do šíře se rozlévajícími vodami obrovské delty Nigeru. Vzdálenosti měřené na míle pro něj neměly žádný smysl... Stručně prohlásil, že mapy jsou lhář. Z jeho tónu jsem poznal, že jsem ho nějak urazil, ale tehdy jsem nevěděl čím. Věci, které člověka bolí, nejsou na mapě. Pravda místa je v radosti a bolesti, která z něho pochází. Poradil mi, abych nedůvěřoval něčemu tak nedostatečnému, jako je mapa... Dnes už chápu, i když jsem to tehdy nevěděl, že to, jak jsem nad mapou lehkomyšlně a snadno překonal ohromné vzdálenosti,

uměňovalo cesty, které urazil svými unavenými nohama. Moje chvástání nad mapou pociťoval jako urážku dlouhých cest, které překonal v záru a s těžkým břemenem na zádech.

Ani všechna slova světa nedokáží popsat předmět, jako je vědro, i když je možné několika slovy popsat, jak vědro *udělat*. Tato neschopnost slov sdělit vizuální informace o předmětech účinně zbrzdila rozvoj věd ve starém Řecku a Římě. Plinius starší nám zanechal zprávu o tom, jak si řečtí a římstí botanikové nedokázali vymyslet prostředek, kterým by sdělovali informace o rostlinstvu a květeně:

Proto se jiní autoři omezili na slovní popis rostlin; někteří z nich je vskutku ani nepopsali a většinou se spokojili s pouhým výčtem jejich názvů...

Stojíme tu opět před základní funkcí médií — ukládáním informací a usnadňováním jejich pohybu. Je zřejmé, že ukládat znamená usnadňovat, protože to, co je uloženo, je také přístupnější než to, co je nutno sbírat. Vizuální informace o květinách a rostlinách nelze uložit verbálně, což poukazuje k tomu, že věda v západním světě už dlouho závisí na vizuálních faktorech. To nepřekvapuje v literární kultuře, která je založena na technologii abecedy a která redukuje dokonce i mluvený jazyk na vizualitu. Elektrina vytvořila mnoho nevizuálních prostředků ukládání a vybavování informací, a proto došlo k posunu celého základu kultury i vědy. Filozof ani pedagog nemusí přesně znát to, co tento posun pro učení a mentální proces znamená.

Už dlouho před Gutenbergovým vynálezem tisku z pohyblivých typů se hojně tisklo na papír z dřevorytu, který umožňoval současně reprodukovat text i obraz. Snad nejpopulárnějším takovým tiskem byla *Biblia pauperum*, Bible pro chudé. Dřevorytečtí tiskaři jím přešli tiskaře typografické, i když není snadné zjistit, o kolik let, protože tyto levné a populární tisky, na něž učenci pohlíželi s despektem, nebyly uchovávány o nic déle než dnešní comics. Na tento předgutenbergovský tisk se vztahuje velký zákon bibliografie: „Čím jich bylo více, tím jich je méně.“ Platí to vedle tiskovin i na mnohé další, mimo jiné na poštovní známky a rané formy rozhlasových přijímačů.

Středověký a renesanční člověk zažili málo z pozdějšího oddělování a specializace uměleckých disciplín. Rukopisy z první tištěné knihy se četly nahlas a poezii si lidé zpívali

a notovali. Oratorium, hudba, literatura a kresba byly v úzkém vzájemném vztahu. Především ve světě iluminovaných rukopisů dostala písmena plastický, téměř skulpturální charakter. V jedné studii, věnované umění iluminátora rukopisů Andrey Mantegny, se Millard Meiss zmiňuje o tom, že mezi okraji stránky, vyzdobenými květinami a listovými, Mantegnova písmena „vystávají jako pomníky, kamenné, stálé a jemně řezané... Jsou na jasném a pevném základě a výrazně se odlišují od barevného pozadí, na něž vrhají stín...“

Tentýž cit pro písmena jakožto ryté ikony se dnes opět projevil ve výtvarném umění a na reklamních panelech. Možná jste již prožili pocit přicházející změny, když jste se setkali s Rimbaudovým sonetem o samohláskách a Braquovými obrazy. Avšak i pouhý styl novinových titulků tlačí písmena do ikonické formy, která se velmi blíží sluchové rezonanci a také taktilitě a skulpturalitě.

Protože je tak přirozená a zřejmá, možná nám ušla ta nejdůležitější vlastnost knihtisku: je obrazovou výpovědí, kterou lze opakovat přesně a donekonečna — alespoň dokud vydrží štoček. Opakovatelnost je základem mechanického principu, který ovládá náš svět zvláště od příchodu Gutenbergovy technologie. Poselstvím knihtisku a typografie je především opakovatelnost. Prostřednictvím typografie princip pohyblivých typů zavedl prostředek mechanizace každé rukodělné práce pomocí procesu, v němž je integrální činnost rozčleněna na části a fragmentarizována. To, co začalo v mluveném slově abecedou v podobě rozdělení opakovaných gest a zrakových a sluchových vjemů, dosáhlo nejprve v dřevorytu a později v typografii nové úrovně intenzity. Abeceda ponechala ve slově nejvýznamnější úlohu vizuální složce, na niž zredukovala všechny ostatní smyslové skutečnosti mluveného slova. To může částečně vysvětlit, proč se dřevorytu, ba dokonce i fotografii, dostalo v literárním světě tak nadšeného přijetí. Tyto formy nám dávají svět inkluzivního gesta a dramatické pózy, které psané slovo nutně vynechává.

Knihtisk byl nadšeně přivítán jako prostředek předávání informací i jako podnět k zbožnosti a meditaci. V roce 1472 byl ve Veroně vytištěn Volturiův spis *Umění válečné*, v němž mnohé dřevoryty vysvětlovaly mechanismus války. Avšak v lidové četbě, jako byly knihy hodinek, heraldické knihy a pastýřské kalendáře, se dřevoryty používaly ve velkém měřítku po dalších dvě stě let.

Stojí za zamyšlení, že staré tisky a dřevoryty, které se podobají moderním novinovým a knižním vydáním comics, poskytují jen velmi málo údajů o nějakém bližším časovém či prostorovém aspektu předmětu. Divák či čtenář je nucen účastnit se doplňování a interpretace několika málo obrysových náznaků. Ne nepodobný dřevorytu a karikatuře je televizní obraz, který poskytuje o předmětech jen velmi málo údajů. Z toho vyplývá velmi vysoký stupeň participace diváka, který musí doplňovat to, co je v mozaikové síti bodů jen naznačeno. Po příchodu televize začaly knižní seriály comics upadat.

Je možná dostatečně zjevné, že zatímco chladné médium diváka silně vtahuje, horké médium ne. Tvrzení, že typografie jakožto horké médium vtahuje čtenáře daleko méně než rukopis nebo že knižní vydání comics a televize — chladná média — vtahují uživatele jakožto tvůrce a účastníka, je asi v rozporu s populárními názory.

Po vyčerpání řecko-římských zdrojů otrocké práce musel Západ technologizovat daleko intenzivněji než starověký svět. Také američtí farmáři, když se ocitli tváří v tvář novým úkolům a možnostem a přitom zůstali odkázáni sami na sebe, byli dohnáni k horečnému konstruování přístrojů k usnadnění práce. Zdálo by se, že v této věci logika úspěchu povede k definitivnímu odchodu pracovní síly ze scény dřiny, tedy k automatizaci. Avšak jestliže toto bylo motivem všech lidských technologií, ještě to neznamená, že jsme ochotni přijmout jejich důsledky. K lepší orientaci nám pomůže, podíváme-li se na proces, který probíhal ve vzdálené době, kdy práce znamenala specialistické nevolnictví a kdy pouze odpočinek přinášel lidskou důstojnost a vtaženost celého člověka.

Ve své neohrabané dřevorytné fázi odhaluje knihtisk důležitý aspekt jazyka, totiž že slova v každodenním užívání nesnesou přesnou definici. Když Descartes na začátku sedmáctého století přehlížel filozofickou scénu, odpuzovalo ho zmatení jazyků; začal tedy usilovat o redukci filozofie do přesné matematické formy. Toto usilování o nepotřebnou přesnost vedlo pouze k tomu, že byla z filozofie vyloučena většina filozofických otázek. Velká říše filozofie byla záhy rozkouskována do velkého množství vzájemně nekomunikujících věd a odborností, jak je známe dnes. Intenzita důrazu na vizuální projektování a přesnost je explozivní silou, která fragmentarizuje moc i poznání. Rostoucí přesnost a kvantita vizuálních informací transfor-

movaly knižtisk do trojrozměrného světa perspektivy a nehybného názoru. Svými obrazy, které promísily středověké formy a uvedly je do renesančního prostoru, vypovídá Hieronymus Bosch o pocitu člověka, který při této revoluci žije na hranici dvou světů, starého a nového. Bosch umístil starší druh plastického, taktilního obrazu do intenzivní nové vizuální perspektivy. Na novou myšlenku uniformního, spojitého prostoru položil vrstvu starší středověké představy jedinečného, diskontinuitního prostoru. To činil s vážnou, příznačnou intenzitou.

Lewis Carroll zavedl devatenácté století do snového světa, který byl stejně šokující jako Boschův, avšak byl postaven na opačných principech. *Alenka v říši divů* nabízí jako normu ten kontinuální čas a prostor, který za renesance tolik konsternoval. Do uniformního euklidovského světa důvěrně známého prostoročasu zasadil Carroll fantazii prostoročasu diskontinuitního, jíž anticipoval Kafku, Joyce a Eliota. Matematik Carroll, současník Clerka Maxwella, byl natolik *avantgardní*, že věděl o neeuklidovských geometriích, které v jeho době přicházely do módy. V *Alence v říši divů* nabídl optimistickým viktoriáncům žertovnou předtuchu einsteinovského časoprostoru. Bosch poskytl své éře předtuchu nového kontinuálního časoprostoru uniformní perspektivy. S hrůzou očekával příchod moderního světa, stejně jako Shakespeare v *Králi Learovi* a Pope v *Hlupιάdě*. Lewis Carroll však elektronický věk prostoročasu uvítal.

Nigerijští studenti na amerických univerzitách jsou někdy žádáni, aby identifikovali prostorové vztahy. Jsou-li na slunci konfrontováni s předměty, nedokáží často ukázat, kterým směrem bude padat stín, protože si tento problém neumějí zasadit do trojrozměrné perspektivy. A tak jsou slunce, předměty a pozorovatel vnímání odděleně a považováni za navzájem nezávislé. Prostor středověkého člověka ani domorodce nebyl homogenní a *neobsahoval* předměty. Každá věc vytvářela svůj vlastní prostor, stejně jako jej dosud vytváří v očích domorodců (a moderních fyziků). To samozřejmě neznamená, že domorodí umělci nevypovídají o věcech. Často si vymýšlejí ty nejkomplikovanější a nepromyšlenější konfigurace. Ani pro umělce, ani pro pozorovatele není nijak obtížné rozpoznat a interpretovat model, avšak pouze tehdy, je-li tradiční. Začnete-li jej modifikovat nebo jej překládat do jiného média (například do tří rozměrů), domorodec jej nepozná.

V jednom antropologickém filmu jsme viděli melanéžského řezbáře, jak vyřezává ozdobný buben s takovou dovedností, koordinací pohybů a lehkostí, že mu obecenstvo několikrát zatleskalo — jeho práce se stala písní, baletem. Avšak když antropolog požádal domorodce, aby vyrobili bedny, v nichž by byly tyto řezby přepraveny, nedokázali ani za tři dny spojit dvě prkýnka v pravém úhlu. Nakonec to znechuceně vzdali. Nedokázali svůj výtvar zabalit.

V nízkodefiničním světě středověkého dřevorezu každý předmět vytvářel svůj vlastní prostor. Neexistoval žádný racionální spojitý prostor, do něhož by předmět musel zapadat. Díky intenzifikaci vjemu na rohovce přestávají předměty souviset v prostoru, který si samy vytvořily. Místo toho jsou „obsaženy“ v uniformním, kontinuálním a „racionálním“ prostoru. Teorie relativity v roce 1905 skoncovala s uniformním newtonovským prostorem; prohlásila jej za pouhou iluzi či fikci, byť i jakkoli užitečnou. Einstein oznámil zánik kontinuitního či „racionálního“ prostoru, a uvolnil tak cestu pro Picassa, bratry Marxe a bláznivý časopis MAD.

Dickens se stal autorem comics díky knihtisku. Začal svoji dráhu jako textař jednoho populárního karikaturisty. Zařazením kapitoly o comics těsně za kapitolu o knihtisku bych rád upozornil na to, že comics dvacátého století se v mnohém knihtisku — a dokonce i primitivnímu dřevorytu — podobají. Není vůbec snadné pochopit, jak se vlastnosti tisku a dřevorytu mohly znovu objevit v mozaikové síti televizního obrazu. Televize je pro literární lidi tak obtížné téma, že je nutno k ní přistupovat nepřímou. Z televizních tří miliónů teček za sekundu může divák vnímat v ikonickém uchopení pouze asi sedmdesát. Z nich si pak vytváří obraz. Takovýto obraz je stejně primitivní jako obraz comics. Proto nám knihtisk a comics pomáhají pochopit televizní obraz, neboť nabízejí velmi málo vizuálních informací a příslušných podrobností. Malíři a sochaři mohou televizi porozumět snadno, protože dokážou vycítit, kolik taktilní vtaženosti je zapotřebí k porozumění výtvarnému umění.

Strukturální vlastnosti knihtisku a dřevorytu se objevují také u karikatury; všem těmto žánrům je společný participativní a kutilský charakter, který dnes prostupuje širokou oblast vnímání médií. Knihtisk je klíčem ke karikatuře, stejně jako je karikatura klíčem k pochopení televizního obrazu.

Mnohý zestárlý teenager si jistě vzpomene, jak byl fascinován nejslavnějším comics ze všech, „Žlutým klukem“ Richarda F. Outcaulta. Když se tento seriál poprvé objevil v newyorském listě *Sunday World*, jmenoval se „Hoganův dvorek“. V seriálu byly různé scény s dětmi z činžáku Maggie a Jiggsem. Počínaje rokem 1898 zvýšila tato rubrika odběr mnoha novin. Brzy ji koupil tiskový magnát Hearst a zahájil vydávání comicsových příloh ve velkém. Comics (jak již bylo vysvětleno v kapitole o tisku) jsou nízkodefiniční a vysoce participativní formou výrazu, která

se dokonale hodí k mozaikové formě novin. Každodenně nám také dává pocit kontinuity. Jednotlivá zpráva obsahuje velmi málo informací a vyžaduje dokončení či doplnění čtenářem, stejně jako televizní obraz nebo telefoto. Proto televize tak tvrdě zasáhla svět svazečků s comics. Televize se stala skutečným soupeřem a ne pouhým doplňkem. Ještě tvrději však televize zasáhla svět obrázkových inzerátů, neboť vytěsnila ostré a lesklé hrubým, skulpturálním a taktilním. Odtud náhlá popularita bláznivého časopisu MAD, který není ničím jiným než absurdním a chladným zopakováním forem horkých médií, jako jsou fotografie, rozhlas a film. V časopise MAD, stejně jako v různých jiných médiích, se dnes znovu objevuje starý tisk a dřevorytný obraz. Jeho typ konfigurace bude jednou formovat všechny přijatelné televizní programy.

Největší obětí televize se stal Cappův seriál „Abnerovic kluk“. Osmnáct let mu Al Capp nedovolil, aby se oženil. Promyšlená formule, podle níž Capp tvořil své postavy, byla opakem té, kterou použil francouzský romanopisec Stendhal: „Prostě své postavy zahrnu důsledky jejich vlastní hlouposti a pak je vybavím mozky, aby mohly trpět.“ Al Capp vlastně řekl: „Prostě své postavy zahrnu důsledky jejich vlastní hlouposti a pak jim odeberu mozek, aby byli bezmocní.“ Jejich bezradnost vytvořila jakousi parodii všech ostatních napínavých comics. Al Capp dovedl napětí do absurdity. Čtenáři se už dlouho baví tím, že v Psi zahrádce vládne bezmocná neschopnost, která je obecným paradigmatem lidské situace.

Díky televizi a jejímu ikonickému mozaikovému obrazu se každodenní životní situace začaly jevit jako něco velmi pačouského. Al Cappa najednou napadlo, že takového zkreslení už nefunguje. Měl pocit, že Američané ztratili schopnost si ze sebe dělat legraci. V tom se mýlil. Televize prostě spojila všechny lidi navzájem hlouběji než předtím. Toto chladné médium se svým mandátem hloubkové participace od Cappa vyžadovalo, aby dal obrazu Abnerovic kluka jiný důraz. Jeho zmatek a rozhořčení dokonale odpovídaly pocitům pracovníků kterékoli větší americké firmy. Od časopisu *Life* po General Motors, od školní učebny po sídlo správní rady bylo nevyhnutelné změnit cíle a obrazy, a tak umožnit stále širší vtažení a participaci publika. Capp řekl: „Dnes je ale Amerika jiná. Humorista tuto změnu možná vycítuje lépe než kdokoli jiný. Dnes existují v Americe věci, ze kterých si nemůžeme dělat legraci.“

Hlubková vtaženost vede každého člověka k tomu, aby se bral daleko vážněji než předtím. Televize ochladila americké diváky, změnila jejich vkus a dala novou orientaci jejich zraku, sluchu, hmatu a chuti. Bylo tedy nutno Cappovému skvělou směs ztlumit. Už nebylo zapotřebí dělat si legraci z Dicka Tracyho nebo klišé napínavých románů. Časopis MAD přišel na to, že nové obecnost považuje výjevy a témata z obyčejného života za stejně komické jako něco ve vzdálené Psí zahrádce. Časopis MAD prostě převedl svět reklamy do světa svazečků s comics, a to právě ve chvíli, kdy televizní obraz začínal přímým soupeřením tyto svazečky eliminovat. Televizní obraz rozostřil a zakalil ostrý a jasný obraz fotografie. Televize ochladila publikum reklam tak, že se pokračující vehemence reklamy a zábavy dostala do souladu s programem světa časopisu MAD. Televize vlastně změnila předcházející horká média fotografie, filmu a rozhlasu do seriálu comics prostě tím, že je v podobě přehrávaných celků převzala jako jednu ze svých rubrik. Dnes desetiletý čtenář nebo čtenářka svírá časopis MAD (podle hesla „MAD vás zbaví komplexů“) stejným způsobem, jako si ruský beatnik cení starých magnetofonových pásek s Presleyem, nahraných z vysílače americké armády. Kdyby „Hlas Ameriky“ najednou začal vysílat jazz, začal by se Kreml právem trást. Bylo by to téměř stejně účinné, jako kdyby namísto naší otravné propagandy amerického způsobu života ruští občané dostali možnost zírat do katalogu zásilkového obchodního domu Sears Roebuck.

Picasso je už dlouho fanouškem amerických comics. Intelektuálové od Joyce až po Picassa jsou už dávno oddáni americkému populárnímu umění, protože v něm nacházejí autentickou imaginativní reakci na oficiální akce. Na druhé straně v silně vysokodefiniční a „pačourské“ společnosti se vyšší kultura spíše vyhýbá vlezlým modům působení a nesouhlasí s nimi. Vyšší kultura je jakýmsi opakovaním specializovaných akrobatických kousků industrializovaného světa. Populární umění je klaunem, který nám připomíná všechnu tu živost a schopnosti, které jsme z naší každodenní rutiny vypustili. Tento klaun se odvažuje společnosti předvádět specializované kousky, jednat jako integrální člověk. Ten je však ve specialistické situaci zcela bezradný. Přinejmenším je toto jedním ze způsobů, jak přistupovat k umění comics a klauna.

Naši desetiletí, rozhodující se pro MAD, nám dnes po

svém sdělují, že televizní obraz skoncoval s konzumentskou fází americké kultury. Říkají nám dnes to, co se nám osmnáctiletí beatnici pokoušeli sdělit před deseti léty. Obrazový konzumentský věk je mrtvý. Nadchází věk ikonický. Nyní házíme na Evropany komplex problémů, kterými jsme se zabývali od roku 1922 do roku 1952. Teď oni vstupují do svého prvního konzumentského věku standardizovaného zboží. My vstupujeme do prvního hlubkového věku orientace na umění a výrobce. Amerika se evropštuje stejně rozsáhle, jako se Evropa amerikanizuje.

Jaké je v této situaci postavení starších populárních comics? Co seriály „Blondýna“ a „Vychováváme tátu“? Svět těchto seriálů byl pastýřským světem prvotní nevinosti, z níž mladá Amerika již zjevně vyrostla. V těch dnech ještě stále vládla nedospělost, stále ještě existovaly vzdálené ideály a soukromé sny, a také cíle, které bylo možno si vizuálně představit, a ne energické a všudypřítomné kolektivní postoje, umožňující skupinovou participaci.

V kapitole o tisku jsme si ukázali, že karikatura je kutilskou formou zkušenosti, která se s pokračujícím elektrickým věkem stále více dynamizuje. Veškeré elektrické přístroje nejsou ani zdaleka pouhými prostředky k úspoře práce; jsou novými formami práce, které jsou decentralizovány a jsou k dispozici všem. Platí to rovněž o světelném telefonu a televizním obrazu, který od svých uživatelů vyžaduje daleko víc než rozhlas nebo film. Prostým důsledkem tohoto participativního a kutilského aspektu elektrické technologie je, že v televizním věku všechny druhy zábavy dávají přednost témuž druhu osobní vtaženosti. Z toho vyplývá paradoxní skutečnost, že v televizním věku malý Johnny neumí číst, protože čtení, jak se mu obvykle vyučuje, je příliš povrchní a konzumentskou činností. Proto paperbacky pro náročné čtenáře mohou svým hlubkovým charakterem přitahovat mladé lidi, kteří nestojí o obvyklé vyprávění. Učitelé dnes často pozorují, že studenti, kteří nedokážou přečíst ani stránku historické literatury, se stávají experty na kódy a lingvistickou analýzu. Problémem tedy není, že by malý Johnny neuměl číst, ale že si ve věku hlubkové vtaženosti nedovede vizuálně představit vzdálené cíle.

První svazečky comics vyšly v roce 1935. Protože na nich není nic spojitého či literárního a protože jsou stejně obtížně rozluštitelné jako irský iluminovaný rukopis *Kell-*

ská kniha, měly u mladých lidí úspěch. Kmenoví starší, kterým vůbec nedošlo, že obyčejné noviny jsou stejně divoké jako surrealistická výstava, by stěží pochopili, že svařečky comics jsou stejně exotické jako iluminované rukopisy z osmého století. A protože vůbec nepochopili formu, nepochopili ani obsah. Všimli si jen chuligánství a násilí. Proto s naivní literární logikou očekávali, že svět zachvátí násilí, nebo připsali existující zločinnost působení comics. I ten nezapomenutější trestanec se naučil kňučet: „Vokoukal sem to z comics.“

Mezitím nervy a vnitřnosti mladých lidí musely žít s násilím industriálního a mechanického prostředí a dát mu smysl a motivaci. Přímý dopad všeho, co prožíváme a zkoušíme, překládáme do mnoha nepřímých forem vědomí. Poskytlí jsme mladým lidem hlučnou a divokou asfaltovou džungli, vedle níž je tropická džungle se šelmami tichoučká a krotká jako kotec s kráľky. Považovali jsme to za normální. Platili jsme si lidi, aby onu džungli udržovali v maximální intenzitě, protože se to vyplácelo. Když se zábavní průmysl pokusil o věrný obraz každodenní intenzity městského života, vyvolalo to pohoršenou kritiku.

Al Capp přišel na to, že přinejmenším do zavedení televize se i to nejbáznivější Čahounovo řádění či Hňupův moralismus jeví jako cosi legračního. On to za legrační nepovažoval. Vložil do svých seriálů přesně to, co kolem sebe viděl. Avšak naše naučená neschopnost dát jednu situaci do vztahu ke druhé vedla k tomu, že byl jeho sardonický realismus omylem považován za humor. Čím více ukázal schopnost lidí dát se vtáhnout do nepříjemných potíží, čím více předvedl jejich totální neschopnost poradit si, tím více se chichotali. Swift řekl: „Satira je zrcadlo, v níž vidíme každou podobu, jen ne tu svoji.“

Seriály comics a inzeráty tedy patří do světa her, do světa modelů a extenzí situací, které jsou jinde. Časopis MAD, svět dřevorytu, knihtisku a karikatury, spojil seriály a reklamu s jinými hrami a modely ze světa zábavy. MAD je jakousi novinovou mozaikou reklamy jakožto zábavy a zábavy jakožto formy bláznivosti. Především je knihtiskovou a dřevorytnou formou výrazu a zkušenosti, jejíž nečekaná přitažlivost je nepochybnou známkou hlubokých změn v naší kultuře. Dnes pocítujeme potřebu porozumět formálnímu charakteru knihtisku, comics a karikatury, které jsou výzvou, vrženou do tváře konzumentské kultury filmu, fotografie a knihtisku, a které ji také mění.

K tomuto úkolu neexistuje jediný přístup. Tak komplexní problém změny lidského vnímání nemůže být vyřešen jediným postřehem či nápadem.

„Možná jste si povšimla, madam,“ řekl dr. Johnson s bojovným úsměvem, „že jsem tak dobře vychován, až to hraničí se zbytečným puntíkářstvím.“ Ať už onen doktor s novým dobovým zdůrazňováním upravenosti a bílé košile uspěl nebo ne, byl si docela dobře vědom rostoucí sociální poptávky po vizuální reprezentaci.

Tisk z pohyblivých typů poprvé zmechanizoval komplexní rukodělné dovednosti; stal se pravzorem veškeré další mechanizace. Od Rabelaise a Morea k Millovi a Morrisovi se typografická exploze stala extenzí myslí a hlasů lidí. V celosvětovém měřítku obnovila dialog mezi lidmi, který překlenul věky. Ať již typografii považujeme za zásobárnu informací nebo za nový prostředek rychlého vybavování znalostí, jedno je jisté: skoncovala s provincialismem a kmenovostí psychicky i sociálně, v prostoru i v čase. První dvě století tisku z pohyblivých typů byla vskutku daleko více vedena touhou mít k dispozici starověké a středověké knihy, než potřebou číst a psát nové. Až do roku 1700 bylo více než 50 procent všech vytištěných knih starověkých či středověkých. Prvním čtenářům tištěného slova byl zpřístupněn nejen starověk, nýbrž i středověk. A středověké texty byly zdaleka nejpobulárnější ze všech.

Podobně jako každá jiná extenze člověka vedla i typografie k psychickým a sociálním důsledkům, které náhle posunuly dřívější hranice a modely kultury. Spojením starověku a středověku — nebo, jak by to někteří vyjádřili, jejich zmatením — vytvořila tištěná kniha třetí, moderní svět, který se dnes setkává s novou elektrickou technologií, novou extenzí člověka. Elektrické prostředky pohybu informací mění naši typografickou kulturu stejně prudce, jako knihtisk změnil středověkou rukopisnou a scholastickou kulturu.

Beatrice Wardová v nedávno vydané knize *Abeceda* popisuje, jak elektrické světlo kreslí písmena. Autorka v souvislosti s filmovou reklamou Normana McLarena píše:

Přestanete se pozastavovat nad tím, že jsem toho večera přišla pozdě do divadla, až vám řeknu, že jsem viděla dvě egyptská písmena „A“ s koňskými kopyty . . . jak si se zřejmým fanfarónstvím vykračují ruku v ruce jako music-halloví komikové. Viděla jsem patky písmen, stažené jako v baletních střevíčkách, takže písmena doslova cupitala na špičkách . . . po čtyřiceti stoletích nutně statické abecedy jsem pochopila, co její písmena dokáží ve čtvrté dimenzi — času, „plynutí“, pohybu. Dalo by se říci, že jsem byla elektrizována.

Nic by nemohlo být vzdálenější typografické kultuře s jejím „místem pro všechno a se vším na svém místě“.

Pani Wardová strávila život studiem typografie. Že své věci rozumí je vidět z toho, jak ji ohromila písmena, která nejsou tištěna z typů, nýbrž kreslena světlem. Je možné, že exploze, která začala fonetickými písmeny („dračími zuby“, zasetými králem Kadmem), se vlivem mžikové elektrické rychlosti obrátí v „implozi“. Abeceda (spolu se svojí typografickou extenzí) zvýšila moc, kterou dává poznání, rozbila pouta kmenového člověka a tak způsobila jeho explozi, nahromadění individuí. Člověk je neustále zahrnován elektrickým písmem a rychlostí, mžikově i kontinuálně, a je zahrnován i starostmi všech ostatních lidí. Stává se opět kmenovým. Lidská rodina se opět stává jediným kmenem.

Každý, kdo se zabývá sociálními dějinami tištěné knihy, si asi bude lámat hlavu nad nepochopením psychických a sociálních důsledků knihtisku. Za pět století jim bylo věnováno jen velmi málo explicitních komentářů. Jen ve vzácných případech si lidé uvědomili vliv knihtisku na lidskou senzibilitu. Avšak totéž by mohlo platit o všech extenzích člověka, od oblečení k počítači. Extenze se jeví jako zesílení orgánu, smyslu nebo funkce, které vede centrální nervovou soustavu k sebeobraně gestu otupení rozšířené oblasti, přinejmenším tam, kde jde o přímé zkoumání a vědomí. Velké množství nepřímých komentářů o účincích tištěné knihy nacházíme v dílech Rabelaisových, Cervantesových, Montaigneových, Swiftových, Popeových a Joyceových. Tito autoři vytvářeli pomocí typografie nové umělecké formy.

Z psychologického hlediska tištěná kniha, extenze zraku, intenzifikovala perspektivu a pevné hledisko. Ve spojení s vizuálním zdůrazněním hlediska a nekonečným úběžníkem, dávajícím iluzi perspektivy, se objevuje další iluze, podle níž je prostor vizuální, uniformní a kontinuální. Linearita, přesnost a uniformita uspořádání pohyblivých typů jsou od těchto velkých kulturních forem a novinek renesanční zkušenosti neoddělitelné. Nová intenzita důrazu na vizualitu a soukromý názor prvního století knihtisku se spojily a vytvořily prostředek sebevyjádření, umožněný typografickou extenzí člověka.

V sociálním ohledu přinesla typografická extenze člověka nacionalismus, industrialismus, masové trhy, univerzální gramotnost a vzdělání. Knih tisk byl totiž obrazem opakovatelné přesnosti, která vedla ke zcela novým extenzím sociální energie. Stejně jako dnes v Japonsku a Rusku, uvolnil tisk za renesance značnou psychickou a sociální energii tím, že vytrhl jedince z tradiční skupiny. Zároveň poskytl model, v jehož rámci byli jednotliví lidé sečtení v ohromném nahromadění moci. Duch soukromého podnikání, který dodal spisovatelům a umělcům odvalu ke kultivaci sebevyjádření, vedl jiné k vytvoření obrovských vojenských a komerčních organizací.

Snad nejvýznamnějším darem typografie člověku byl odstup a nevtaženost — schopnost akce bez reakce. Věda tento dar vychvaluje již od renesance. V elektrickém věku, v němž jsou všichni lidé neustále vzájemně vtahováni, se však tento dar stal něčím trapným. Samotné slovo „nezaujatý“, které vyjadřuje ten nejvznešenější odstup a etickou poctivost typografického člověka, se v posledním desetiletí stále častěji užívá ve významu: „Je mu to úplně fuk.“ Tato poctivost, u níž termín „nezaujatý“ je znakem vědeckého a učenického naladění literární a osvětlené společnosti, je dnes stále více odmítána jakožto „specializace“ a fragmentarizace poznání a senzibility. Fragmentarizující a analytické působení tištěného slova na psychický život nám dalo onu „disociaci senzibility“, která je od dob Cézannových a Baudelairových tím prvním, co bylo v umění a literatuře eliminováno všemi programy reforem vkusu a poznání. V „implozi“ elektrického věku začalo oddělování myšlení a citu vypadat stejně podivně jako školní a univerzitní rozdělování poznatků do jednotlivých přehrádek. Byla to však právě schopnost oddělovat myšlení a cit, akce bez reakce, která v soukromém i veřejném živo-

tě vytrhla literárního člověka z kmenového světa úzkých rodinných svazků.

Typografie nebyla o nic víc doplňkem písařského umění, než byl automobil doplňkem koně. Knih tisk měl svou fázi „kočáru bez koně“ v době, kdy byl v prvních desetiletích nepochopen a nevhodně aplikován, kdy si nový majitel odnášel novou knihu k písaři, aby mu ji opsal a ilustroval. Dokonce ještě na začátku osmnáctého století byla „učebnice“ definována jako „dílo klasického autora, opsané studenty tak, aby umožňovalo vsunout mezi řádky interpretaci diktovanou mistrem apod.“ (Oxfordský slovník). Vytváření takovýchto textů ve školách a kolejích zabíralo před příchodem knihtisku spoustu času. Učebna byla spíše *písárnou*, v níž se připojovaly k textům komentáře. Studenti byli zároveň redaktory a vydavateli. Ze stejných důvodů byl knižní trh trhem antikvárním, na němž se obchodovalo dosti vzácným zbožím. Vyučovací i tržní proces byly změněny knihtiskem. Kniha se stala prvním vyučovacím strojem a zároveň prvním masově vyráběným zbožím. Typografie byla zesléním a extenzí psaného slova a značně rozšířila i strukturu písma. Dnes, kdy máme film a kdy elektřina urychlila pohyb informací, se formální struktura tištěného slova i mechanismu vůbec jeví jako větev vyplavená na břeh moře. Nové médium není nikdy doplňkem starého a nenechává staré médium na pokoji. Nepřestává utlačovat starší média, dokud pro ně nenalezne nové tvary a postavení. Rukopisná kultura udržela ve vzdělání orální postupy, které byly na vyšší úrovni nazvány „scholastikou“. Knih tisk předložil tentýž text libovolně velkému počtu studentů a čtenářů a to vedlo k brzkému zániku scholastické orální disputace. Prostřednictvím knihtisku byla vytvořena obrovská paměť spisů minulosti, vedle níž se lidská paměť jevila zcela nedostatečnou.

Margaret Meadová nám podává zprávu o rozruchu, který vyvolala na jednom ostrově v Pacifiku přivezením několika výtisků téže knihy. Domorodci viděli knihy už předtím, avšak domnívali se, že se jedná o jedinečný exemplář. Jejich úžas nad identickým charakterem několika knih byl přirozenou reakcí na to, co je konec konců tím nejmagičtějším a nejsilnějším aspektem knihtisku a masové výroby. Patří sem i princip extenze pomocí homogenizace, který je klíčem k pochopení síly Západu. Otevřená společnost je taková díky uniformnímu typografickému vzdělávacímu zpracování, které umožňuje nekonečnou expanzi jakékoli

skupiny prostřednictvím přičítání. Tištěná kniha, založená na typografické uniformitě a opakovatelnosti ve vizuálním řádu, se stala prvním vyučovacím strojem, stejně jako se typografie stala první mechanizací rukodělné práce. Avšak i přes extrémní fragmentarizaci a specializaci lidské činnosti, které jsou pro tištěné slovo nezbytností, je tištěná kniha pestrá směsí předcházejících kulturních vynálezů. Totální úsilí, ztělesněné v ilustrované tištěné knize, výrazně svědčí o pestrosti různých aktů vynalézání, které jsou nezbytným předpokladem vzniku nových technologií.

K psychickým a sociálním důsledkům tisku patřila extenze jeho štěpivého a uniformního charakteru, vedoucí k postupné homogenizaci různých oblastí a k zesílení moci energie a agresivity, které spojujeme s moderním nacionalismem. Vizuální extenze a zesílení jedince prostřednictvím knihtisku měla mnoho psychologických důsledků. Jedním z nejvýraznějších je snad ten, o němž se zmínil E. M. Forster, když psal o některých renesančních postavách. Podle Forstera „tiskařský lis, kterému bylo tehdy jen sto let, byl omylem považován za stroj nesmrtelnosti a lidé mu o překot svěřovali činy a vášně, aby z nich měly prospěch budoucí věky“. Lidé začali jednat tak, jako by se v magické opakovatelnosti a extenzi tisku skrývala nesmrtelnost.

Dalším významným aspektem uniformity a opakovatelnosti tištěné stránky se stala snaha o „správný“ pravopis, syntaxi a výslovnost. Dokonce ještě větší vliv měl knihtisk na oddělení básnictví od písně, prózy od řečnictví a řeči lidu od řeči vzdělanců. Ukázalo se, že poezii je možné číst, aniž bychom ji slyšeli, a že hudební nástroje mohou hrát samy, aniž by doprovázely nějaké verše. Hudba se tak vzdálila mluvenému slovu. Opět se s ním sblížila až v díle Bartókově a Schönbergově.

Díky typografii na všech úrovních a ve všech oblastech rychle probíhal proces oddělování (či exploze) funkcí; to nebylo nikde pozorováno a komentováno s větší hořkostí než v Shakespearových hrách. Zvláště v *Králi Learovi* ukázal Shakespeare obraz či model procesu kvantifikace a fragmentarizace, které tehdy vstupovaly do politiky a rodinného života. Na samém začátku hry Lear představuje „náš temnější účel“ jako delegování moci a povinností:

Jen jméno krále
a poety královské si ponecháme.
Moc, důchod, výkon práva pak jsou vaše,

synkové milí. Na stvrzení čehož
ten vínek rozdělte si!

[I. 1, přeložil E. A. Saudek.]

Tento akt fragmentarizace a delegování ničí Leara, jeho království i jeho rodinu. Avšak princip „rozděl a panuj“ byl převládající novou myšlenkou organizace moci už za renesance. „Náš temnější účel“ poukazuje k samému Machiavellimu. Ten rozvinul individualistickou a kvantitativní ideu moci, která v oné době vyvolávala více strachu než dnes Marx. Knihtisk tehdy ohrožoval kolektivní modely středověké organizace stejně, jako dnes elektřina ohrožuje náš fragmentarizovaný individualismus.

Díky uniformitě a opakovatelnosti knihtisku se renesance nasytila představou času a prostoru jakožto kontinuálních měřitelných vlastností. Nová technika ovládnutí fyzických procesů pomocí rozkouskování a fragmentarizace oddělila od přírody Boha i člověka, stejně jako lidi od sebe navzájem. Pohoršení způsobené tímto odvratem od tradiční moudrosti a inkluzivního vědomí se často obracelo proti postavě Machiavelliho. Ten však ve svých úvahách o království pouze aplikoval nové kvantitativní, neutrální a vědecké myšlenky síly na politickou manipulaci.

Celé Shakespearovo dílo je proniknuto tématem nového vymezení moci, královské i soukromé. V jeho době nebylo možné představit si nic strašnějšího než podívanou na Richarda II., posvátného krále, jak je vězněn a zbaven svých posvátných výsad. Avšak teprve v jeho komedii *Troilus a Cressida* je nový kult štěpivě a neodpovědné veřejné i soukromé moci předveden jako cynická šaráda atomistického soupeření:

Rovnou vpřed se ubírejte.
Slávy soutěskou jen jeden prodere se. Vydržte;
tisíce řevnivců vám táhne v patách.
Stačí si pohovět a uhnout: povodeň
těch dorážejících se přežene,
a octnete se vzadu.

[III. 3, přeložil A. Skoumal.]

Tento obraz společnosti, rozkouskované do homogenní masy kvantifikovaných choutek, zastíňuje Shakespearovu vizi z jeho pozdějších her.

Snad tím nejznámějším z mnoha nepředvídaných dů-

sledků typografie byl vznik nacionalismu. Politické sjednocení populací pomocí dialektových a jazykových seskupení bylo nemyslitelné, dokud se každý dialekt působením tisku nezměnil v široce užívané masové médium. Kmen, extenze pokrevních příbuzných, byl explodován knihtiskem a nahrazen sdružením lidí homogenně vycvičených tak, aby se stali jedinci. Nacionalismus se objevil jako intenzivní nový vizuální obraz skupinového osudu a postavení. Závisel na takové rychlosti pohybu informací, jaká byla před knihtiskem neznáma. Dnes nacionalismus jakožto obraz stále závisí na tisku, avšak veškerá elektrická média působí proti němu. V obchodě stejně jako v politice i pouhá rychlost tryskového letadla vedla k tomu, že starší národní seskupení organizace společnosti přestala fungovat. Za renesance rychlost knihtisku a z ní plynoucí rozvoj trhu a obchodu vedly k tomu, že se nacionalismus (který je kontinuitou a soutěží v homogenním prostoru) jevil něčím novým a přirozeným. Ze stejného důvodu se heterogenost a nesoutěživá diskontinuita středověkých gild a rodinné organizace stala velkou překážkou rozvoje, neboť urychlení pohybu informací knihtiskem si vyžadovalo další fragmentarizaci a uniformitu tunkcí. Zastarali lidé jako Benvenuto Cellini, který byl zlatníkem, malířem, sochařem, spisovatelem a kondotiérem v jedné osobě.

Jakmile jednou nová technologie vstoupí do sociálního prostředí, vniká do něj tak dlouho, dokud jí nejsou prosyceny všechny instituce. Typografie v posledních pěti letech ovlivnila všechny etapy vývoje umění a věd. Nebylo by obtížné poskytnout doklady o procesech, jimiž se principy kontinuity, uniformity a opakovatelnosti staly základem kalkulu a marketingu a také průmyslové výroby, zábavy a vědy. Stačí poukázat na opakovatelnost, která vedla k podivné změně: z tištěné knihy se stalo zboží za jednotnou cenu. Tak se otevřely dveře i pro cenové systémy. Tištěná kniha navíc umožnila přenosnost a snadný přístup, které rukopisům předtím scházely.

S těmito expanzivními vlastnostmi byla přímo spojena revoluce ve výrazu. V rukopisných podmínkách byla role autora vágní a nejistá, podobně jako role minstrelů. Proto bylo sebevyjádření málo zajímavé. Avšak typografie vytvořila médium, v němž bylo možné nahlas a odvážně promluvit ke světu samému, stejně jako obeplout svět knih, který byl předtím uzamčen v pluralistickém světě klášterních cel. Výrazné typy vedly k silnému výrazu.

Uniformita ovlivnila i řeč a písmo. Vedla k tomu, že se jediný tón a postoj ke čtenáři a tématu rozšířil po celé skladbě. Zrodil se „literát“. Když byl tento literární *rovnozvuč* rozšířen na mluvené slovo, umožnil literárním lidem udržovat v rozpravě monotónní domýšlivost, která měla zcela zničující účinky a díky níž si spisovatelé devatenáctého století osvojili mravní vlastnosti, které by dnes jen málokdo chtěl napodobovat. Prostoupení hovorového jazyka literární uniformitou zploštilo řeč vzdělanců, až se stala dosti věrnou akustickou faksimilí uniformních a kontinuálních vizuálních účinků typografie. Díky tomuto technologickému účinku získali pololiterární lidé monopol na humor, slang a dramatickou energii mluvené americké angličtiny.

Mnohým lidem se tato diskuse o typografii jeví jako velmi sporná. Avšak máme-li pozorovat typické působení a vývoj knihtisku, musí náš přístup k němu vždy odhlédnout od konkrétní formy. Mnozí se dnes děsí hrozby nových médií a revoluce, kterou nyní formujeme a která je svým rozsahem větší než Gutenbergova. Zřejmě jim schází chladný vizuální odstup a vděčnost za nejmocnější dar, který dala západnímu člověku literárnost a typografie: schopnost akce bez reakce či vtaženosti. Právě tento druh specializace pomocí disociace vytvořil západní moc a efektivitu. Bez tohoto oddělení činu od pocitů a emocí jsou lidé nerozhodní a váhaví. Knihtisk naučil člověka volat: „Kašlu na torpéda! Plnou parou vpřed!“

Různé druhy vzájemných vztahů kola, jízdního kola a letadla překvapí jen ty, kteří na ně nikdy nepomysleli. Učenci obvykle vycházejí z archeologického předpokladu, že věci je nutno studovat izolovaně. Tak to bývá u specialismu, který zcela přirozeně vychází z typografické kultury. Když se učenec jako Lynn White odváží konstruovat některé vzájemné vztahy, dokonce i v rámci své vlastní historické specializace, vyvolá značnou nevoli svých pouze specialistických odborníků. Ve své práci *Středověká technologie a společenské změny* White ukazuje, že feudální systém byl extenzí třmene. Třmen, který se na Západě poprvé objevil v 8. století po Kristu, přišel z Východu. Se třmenem přišla útočná jízda, což vedlo ke vzniku nové společenské třídy. V té době už v Evropě existovala třída rytířů, zbývalo ji jen ozbrojit. K posazení rytíře v plné zbroji na koně však bylo zapotřebí spojených zdrojů deseti či více rolnických majetků. Karel Veliký od neprosperujících svobodníků požadoval, aby spojili své soukromé farmy, což by jim umožnilo vystrojit jednoho rytíře do boje. Tlak nové válečné technologie vedl postupně ke vzniku tříd a takového hospodářského systému, který dokázal poskytnout mnoha rytířům těžkou zbroj. Kolem roku 1000 po Kristu staré slovo *miles*, „voják“, nabylo nového významu „rytíř“.

Lynn White také zajímavě píše o podkovách a chomoutech jako o revoluční technologii, která na počátku středověku zvýšila moc a rozšířila rozsah a rychlost lidských činů. White je vnímavý k psychickým a sociálním důsledkům každé technologické extenze člověka. Ukazuje nám, že důsledkem těžkého pluku, opatřeného koly, bylo nové uspořádání polního systému a stravy té doby: „Středověk byl doslova plný bobů.“

V přímějším vztahu k tématu této kapitoly je způsob, ja-

kým Lynn White vysvětluje vývoj kola ve středověku a jeho vztah k vývoji chomoutu a postroje. Před vynálezem chomoutu nemohlo být větší rychlosti a výdrže koně využito k tažení povozů. Koňský postroj pak vedl k vývoji vozů s otáčivou přední osou a brzdami. Uprostřed třináctého století už byly samozřejmostí čtyřkolové vozy, schopné dopravovat těžké náklady. Vozy měly mimořádný vliv na městský život. Rolníci se odstěhovali do měst a přitom každý den vyjžděli na pole, téměř stejně jako dnešní motorizovaní farmáři v provincii Saskatchewan, kteří většinou žijí ve městě a na venkově mají jen kůlny pro traktory a další zemědělské stroje.

Díky koňmi taženým omnibusům a tramvajím se v amerických městech začaly stavět domy, které už nebyly na dohled od obchodů a továren. Vývoj předměstských čtvrtí pak ovlivnila železnice, avšak domy se dále stavěly tak, aby k nim bylo možno od železniční zastávky dojít pěšky. Obchody a hotely vznikající poblíž železnice daly předměstím určitou koncentraci a formu. Automobil a po něm letadlo tato seskupení rozbily a skoncovaly s peším, lidským měřítkem předměstí. Lewis Mumford tvrdí, že automobil změnil předměstskou hospodyně v profesionálního šoféra. Transformace kola v jeho roli usnadňovatele naší činnosti a tvůrce stále nových lidských vztahů ještě zdaleka neskončila, avšak jeho formující síla se v elektrickém informačním věku vytrácí. Proto si dnes můžeme daleko lépe uvědomit, že charakteristická forma kola směřuje k minulosti.

Před vznikem kolového vozidla existoval pouze princip abrazivního pohonu — saně, lyžiny a lyže předcházely kolovým vozidlům, stejně jako abrazivní, polorotační pohyb ručního vřetene a vrtačky předcházely plnému, volnému rotačnímu pohybu hrncářského kruhu. K oddělení obousměrného pohybu ruky od volného pohybu kola je zapotřebí překladu, „abstrakce“. „Je nepochybné, že myšlenka kola původně vzešla z postřehu, že kutálet kládu je snadnější, než ji strkat,“ píše Lewis Mumford v práci *Technika a civilizace*. Někdo by mohl namítnout, že kutálení klád se více podobá vřetenovitému pohybu rukou než rotačnímu pohybu nohou, a že k jeho překladu do technologie kola nikdy nemuselo dojít. Je-li naše tělesná forma vystavena tlaku, je přirozenější ji fragmentarizovat a zčásti přenechat jiné látce než převádět do jiné látky jakýkoli pohyb vnějších předmětů. Rozšiřování našeho tělesného postoje a pohybů do nových látek pomocí zesílení se rovná stálé snaze

o dosažení větší moci. Většina fyzických tlaků na naše tělo je interpretována jako potřeba rozšíření schopnosti řeči, peněz a písma ukládat a dopravovat informace. Prostřednictvím extenzí těla se tomuto tlaku podrobují všechny druhy nástrojů. Tato potřeba ukládat a přenášet je dobře patrná u váz, džbánů a „pomalých zápalek“ (uloženého ohně).

Snad hlavním rysem všech nástrojů a strojů — ekonomii gesta — je bezprostřední výraz jakéhokoli fyzického tlaku, který nás nutí, abychom se zvětšili či rozšířili, ať již pomocí slov nebo kol. Člověk to dokáže vyjádřit květinou, pluhem nebo lokomotivou. V seriálu „Prašťený kocour“ to Ignatz vyjádřil cihlami.

Jedno z nejpokročilejších a nejsložitějších použití kola vidíme u filmové kamery a projektu. Je zajímavé, že toto mimořádně subtilní a složité seskupení kol bylo vynalezeno proto, aby byla rozhodnuta sázka, zda se v některém okamžiku ocitají všechny čtyři nohy běžícího koně najednou ve vzduchu.

Tuto sázku uzavřel v roce 1889 průkopník fotografie Edward Muybridge s Lelandem Stanfordinem, majitelem koně. Zpočátku byla podél dráhy rozmístěna řada fotoaparátů, které měly zachytit koňská kopyta v akci. Filmová kamera a projektor se vyvinuly z myšlenky mechanické rekonstrukce pohybu nohou. Kolo, které začalo jako extenze nohy, učinilo velký evoluční krok a vešlo do kina.

Díky enormnímu urychlení segmentů, podobnému montážní lince, navíjí filmová kamera skutečný svět na cívku, která je později rozvinuta a přeložena na plátno. Film obnovuje organický proces a pohyb dovedením mechanického procesu až k bodu obratu. Tento model se objevuje u všech extenzí člověka, a to vždy v době, kdy dosahují vrcholu své účinnosti. Prostřednictvím urychlení do sebe letadlo navíjí silnici. Silnice při startu mizí v letadle, které se stává střelou, samostatným dopravním systémem. Přitom je kolo znovu absorbováno do podoby ptáka nebo ryby, které letadlo nabývá ve chvíli, kdy se zvedá do vzduchu. Sportovní potápěči nepotřebují žádnou stezku či silnici; zdá se jim, že se jejich pohyb podobá ptačímu letu. Jejich nohy přestávají existovat jakožto postupný, sekvenční pohyb, z nějž pochází rotační pohyb kola. Na rozdíl od křídla nebo ploutve je kolo lineární a ke své úplnosti vyžaduje silnici.

Tandemové uspořádání kol vytvořilo velocipéd a pak

bicykl, neboť zrychlením, vyplývajícím ze spojení s vizuálním principem mobilní linearity, nabylo kolo nového stupně intenzity. Bicykl dal kolu aerodynamickou vyváženost. Od něj vede celkem přímá vývojová linie k letadlu. Nebylo náhodou, že bratři Wrightové byli mechaniky bicyklů a že první letadla v něčem bicykly připomínala. Transformace technologie mají charakter organického vývoje, protože všechny technologie jsou extenzemi našeho fyzického bytí. Bernard Shaw velmi obdivoval postřeh Samuela Butlera, že evoluční proces byl fantasticky urychlen přechodem ke strojnímu modu. Avšak Shaw celou záležitost s radostí ponechal v tomto nejasném stavu. Butler přinejmenším naznačil, že stroje byly vybaveny rozmnožovací schopností díky svému následnému účinku na ta těla, která umožnila jejich vznik a jejichž byly extenzí. Reakce na zvýšenou moc a rychlost extenzí našich těl plodí nové extenze. Každá technologie vytváří nové tlaky a potřeby v bytostech, které ji zplodily. Z našeho přijetí již existující technologie se v neustálém procesu rodí nové potřeby a nové technologické reakce.

Těm, kteří znají romány a hry Samuela Becketta, není třeba připomínat šaškovský efekt, jehož autor dosahuje pomocí jízdního kola. Pro něj je bicykl prvořadým symbolem karteziánského ducha a jeho akrobatického vztahu riskantní nerovnováhy těla a ducha. Tento úděl je doprovázen lineárním postupem, který pantomimicky napodobuje účelnou a nápaditou nezávislost akce. Pro Becketta není integrální bytostí akrobat, nýbrž klaun. Akrobat jedná jako specialista a využívá jen omezené části svých schopností. Klaun je integrální člověk, který pantomimicky napodobuje akrobata ve složitém dramatu neschopnosti. V současném elektrickém věku, kdy se všichni musíme účastnit interakcí i reakcí a přitom používat všech svých schopností zároveň, považuje Beckett jízdní kolo za znamení a symbol specialistické marnosti.

Známa anglická dětská říkanka o panu Vajíčkovi, který spadl ze zdi a rozbil se, je příkladem klauna, který neúspěšně napodobuje akrobata. Ani všichni královi koně a lidé nedokázali dát pana Vajíčka opět dohromady, avšak z toho ještě neplyne, že by ho nemohla dát dohromady elektromagnetická automatizace. Integrální a sjednocené vajíčko stejně nemělo na zdi co pohledávat. Zdi jsou postaveny z uniformně fragmentarizovaných cihel, které vznikají spolu se specialismy a byrokraciemi, smrtelnými

nepřáteli integrálních bytostí, například vajíček. Pan Vajíčko se s problémem zdi vyrovnal parádním kolapsem.

Uvedená říkanka také komentuje důsledky pádu pana Vajíčka. O králových koních a lidech nám říká, že jsou také fragmentarizováni a specializováni. Protože nemají žádnou jednotnou vizi celku, jsou bezmocní. Pan Vajíčko je zjevným příkladem integrální celkovosti. Pouhá existence zdi už předznamenala jeho pád. James Joyce tato témata neustále navzájem prokládá ve svém románu *Plačky za Finnegana*. Joyce si uvědomoval, že v procesu „kamenného věkování“ elektrický věk obnovuje jednotu plastického a ikonického prostoru a že vskutku dává pana Vajíčka dohromady.

Hrnčířský kruh, podobně jako všechny ostatní technologie, znamenal zrychlení již existujícího procesu. Poté, co kočovnické sbírání potravy bylo vystřídáno usedlou orbou a setbou, zvýšila se potřeba ukládání. Pro stále více účelů bylo zapotřebí nádob. Lidé se orientovali na změnu forem věcí prostřednictvím kultivace. Lokální přechod ke specializované výrobě vytvořil potřebu směny a dopravy. K tomuto účelu byly v severní Evropě použity saně již více než 5000 let před Kristem. Předtím byly náklady přepravovány nosiči a na zádech zvířat. Kolo pod saněmi zrychlilo nohy, ne ruce. S tímto urychlením nohou vyvstala potřeba silnice, stejně jako extenze našich zad v podobě židle vyvolala potřebu stolu. Kolo je ablačním absolutnem nohou, stejně jako je židle ablačním absolutnem zadku. Když takové ablace vtrhnou do společnosti, změní její syntax. Ve světě médií a technologie neexistuje žádné *ceteris paribus*. Každá extenze či zrychlení vede okamžitě k novým konfiguracím celkové situace.

Kolo postavilo silnici a zrychlilo dopravu plodin z polí do lidských sídel. Zrychlení vytvářelo stále větší centra, stále větší specializaci a intenzivní podněty, agregáty a agrese. Kolové vozidlo proto bylo okamžitě použito jako válečný vůz, stejně jako se jiný produkt kola, městské centrum, stalo agresivní pevností. Motivací růstu lidské tvořivosti a destruktivity bylo nahromadění a upevnění specialistických dovedností.

Lewis Mumford tuto urbanizaci nazývá „implozí“, a však ve skutečnosti se jednalo o explozi. Města vznikla fragmentarizací pastorálního způsobu života. Kolo a silnice tuto explozi vyjádřily a podpořily pomocí radiálního modelu, modelu centrum — periférie. Centralismus závisí na peri-

fériích, které jsou přístupné prostřednictvím silnice a kola. Námořní moc tuto strukturu centrum — periférie nepřebírá, a nepřebírájí ji ani pouštní a stepní kultury. Dnes se díky tryskovému letadlu a elektrické městský centralismus a specializace obracejí v decentralismus a vzájemnou souhru sociálních funkcí ve stále více nespecialistických formách.

Kolo a silnice centralizují, protože dosahují takového zrychlení, že se jim loď nemohou vyrovnat. Přesáhne-li však zrychlení určitý bod, a k tomu došlo prostřednictvím automobilu a letadla, vzniká uprostřed staršího centralismu decentralismus. To je příčina městského chaosu naší doby. Přesáhne-li kolo určitou intenzitu pohybu, už necentralizuje. Veškeré elektrické formy mají decentralizační účinky; na pozadí starších mechanických modelů se vyjmají jako dudy v symfonickém orchestru. Škoda, že si Mumford pro specialistickou explozi zvolil termín „imploze“. „Imploze“ patří k elektronickému věku, stejně jako patřila k prehistorickým kulturám. Všechny primitivní společnosti jsou implozivní, podobně jako mluvené slovo. Jak však poznamenal Lyman Bryson, „technika je explicitností“; a explicitnost, specialistická extenze funkcí, je centralismem a explozí funkce a ne implozí, kontrakcí či simultánností.

Vyšší úředník jedné letecké společnosti, který si je dobře vědom implozivního charakteru světové letecké dopravy, požádal své kolegy ve všech leteckých společnostech světa, aby mu poslali kamínek z chodníku před svojí kancelář. Dostal nápad, že si z těch kamínků postaví malou mohylu. Když se ho zeptali, k čemu to má být, odpověděl jim, že by se díky letectví mohl na jednom místě dotknout všech částí světa. Ve skutečnosti objevil mozaikový či ikonický princip simultánního doteku a souhry, obsažený v implozivní rychlosti letadla. Ještě výrazněji se tento princip implozivní mozaiky projevuje u všech typů elektrického pohybu informací.

Centralismus a rozšiřování síly do periférií impéria prostřednictvím kola a psaného slova vytvářejí přímou vnější sílu. Této síle se mysl lidí nemusí podřizovat. Imploze je však kmenovým a rodinným urknutím a zařkáváním, je muž se lidé ochotně podřizují. Díky technické explicitnosti městské centralistické struktury se některým lidem podařilo prolomit začarovaný kruh kmenového kouzla. Jakožto komentář k této situaci cituje Mumford slova čínského filozofa Mencía:

Jsou-li lidé podrobeni silou, nepoddávají se v myslí, nýbrž pouze proto, že nemají dost sil. Jestliže jsou podrobeni silou osobnosti, jsou do hloubi srdce potěšeni a poddávají se doopravdy.

Jakožto vyjádření nových specialistických extenzí našeho těla si nahromaděná lidí a zásob v centrech prostřednictvím kola a silnice vyžádalo nekonečnou reciproční expanzi. Toto působení vstupu a výstupu, připomínající střídavě namáčenou a ždímanou mořskou houbu, zasáhlo všude a v každé době veškeré městské struktury. Mumford poznamenává: „Jestliže správně interpretuji prameny, byly formy spolupráce v městském společenství od počátku ohrožovány a narušovány destruktivními, k smrti obrácenými mýty, které doprovázely . . . ohromnou expanzi fyzické síly a technologické zručnosti.“ Aby prostřednictvím extenze svých těl získali takovouto moc, musí lidé explodovat vnitřní jednotu svého bytí do explicitních fragmentů. Dnes, ve věku imploze, si jako ve filmu přehráváme starověkou explozi pozpátku. Můžeme pozorovat, jak se části lidského bytí opět spojují; děje se tak v éře, která má tolik moci, že její schopnost vše zničit ztrácí smysl i v očích hlupáků a tupců.

Historikové považují formy velkoměst starověkého světa za projev všech stránek lidské osobnosti. Je logické, že architektonické a správní instituce, extenze našeho fyzického bytí, se v celém světě navzájem podobají. Centrální nervovou soustavou města byla citadela s velechrámem a královským palácem, jejichž rozměry a ikonografie jí dodávaly moc a prestiž. Míra, v níž toto centrální jádro mohlo rozšiřovat svoji moc, závisela nepochybně na jeho schopnosti působit na dálku. Teprve když se objevila spolu s papýrem abeceda, rozšířila citadela svoji moc i do velmi vzdálených oblastí. (Viz kapitulu „Silnice a papírové trasy“.) Avšak starověké město se mohlo objevit teprve poté, co specialistický člověk dokázal oddělit v prostoru a architektuře své vnitřní funkce. Aztécká a peruánská města připomínají evropská, což prostě znamená, že byla v obou oblastech extenzí těchto schopností. Problém přímého fyzického vlivu a napodobení jakoby prostřednictvím difúze se tak stává bezpředmětným.

Na obálce časopisu *Life* ze 14. června 1963 se objevila fotografie „Historická chvíle chrámu sv. Petra“. Jednou ze specifických vlastností fotografie je, že na rozdíl od televizní kamery časově izoluje jednotlivé momenty. Kontinuální snímkování televizní kamery nedává izolovaný moment nebo aspekt, nýbrž konturu, ikonický profil a průhlednost. Egyptské umění, podobně jako dnešní primitivní sochařství, ukazovalo podstatný obrys, který neměl nic společného s danou chvílí. Sochařství vede k nadčasovosti.

O tom, že si uvědomujeme transformující schopnost fotografie, svědčí mnohé populární historky, jako třeba ta o příteli, který s obdivem říká: „No to máte pěkné dítě!“ Matka: „To nic není. Měl byste vidět jeho fotografii!“ Schopnost kamery být všude a dávat věci do vzájemného vztahu je dobře patrná z vychloubání časopisu *Vogue* (15. března 1953): „Aniž by musela jet do ciziny, může dnešní žena mít v šatníku nejlepší modely, které vytvořilo pět (nebo i více) národů — jsou krásné a hodí se k sobě. O něčem takovém se politikům jen zdá.“ Proto se ve věku fotografie móda začala podobat kolážovému stylu v malířství.

Před sto lety propůjčila britská poblázněnost monokly jejich majitelům schopnost kamery upřít na lidi nadřazený pohled, jakoby se jednalo o předměty. Erichovi von Stroheimovi se pomocí monoklu skvěle podařilo vytvořit postavu nadutého prušáckého důstojníka. Monokl i kamera mění lidi ve věci a fotografie rozšiřuje a zmnožuje obraz člověka tak, že se začíná podobat masově vyráběnému zboží. Filmové hvězdy a modly odpoledních představení se díky fotografii stávají veřejným majetkem. Stávají se z nich sny, které si můžeme koupit za peníze. Je možné si je koupit, objímat je a ohmatat snadněji než prostitutky.

Prostituční aspekt masově vyráběného zboží některým lidem odjakživa vrtal v hlavě. Hra *Balkón* od Jeana Geneta je věnována tomuto tématu společnosti jakožto nevěstince, obklopeného násilím a hrůzou. Náruživá touha lidstva prostituovat se stojí proti chaosu revoluce. V době horečných změn zůstává nevěstinec něčím pevným a trvalým. Fotografie zkrátka nabídla Genetovi téma: věk fotografie jakožto nevěstinec beze stěn.

Ke spáchání fotografie nestačí jediný člověk. Je možné mít přinejmenším iluzi izolovaného čtení nebo psaní, avšak fotografie takovéto postoje neumožňuje. Má-li vůbec nějaký smysl odsuzovat korporativní a kolektivní umělecké formy, jako jsou film a tisk, je to díky jejich korozivním účinkům na předcházející individualistické technologie. Kdyby však neexistovaly žádné tisky, dřevoryty a rytiny, fotografie by byla nikdy nevznikla. Po staletí dřevoryt a rytina vymezovaly svět prostřednictvím propracované syntaxe čar a teček. Mnozí historikové této vizuální syntaxe, jako E. H. Gombrich a William M. Ivins, se velmi snažili vysvětlit, jak umění rukopisu pronikalo uměním dřevorytu a rytiny, až díky polotónovému procesu tečky a čáry najednou klesly pod práh běžného vidění. Z pozdějších tisků zmizela syntax, síť racionality, stejně jako z telegrafických zpráv a impresionistické malby. Nakonec se v Seuratově pointilismu svět objevil *skrze* obraz. Směřování syntaktického hlediska z vnějšku *na* obraz skončilo v době, kdy telegraf zredukoval literární formu na titulky. Obdobně lidé pomocí fotografie přišli na to, jak formulovat vizuální zprávy bez syntaxe.

V roce 1839 přednesl Wiliam Henry Fox Talbot v Královské společnosti přednášku s názvem: „Zpráva o umění fotogenické kresby, neboli procesu, jímž se mohou vyrobené předměty samy vykreslit bez pomoci umělcovy tužky“. Talbot si byl dobře vědom toho, že fotografie je jakousi automatizací, která eliminuje syntaktické postupy pera a tužky. Už méně si asi uvědomoval, že přizpůsobil obrazový svět novým průmyslovým postupům. Fotografie totiž odráží vnější svět automaticky a přitom dává přesně opakovatelný vizuální obraz. Právě tato mimořádně důležitá uniformita a opakovatelnost způsobila gutenbergovský přelom od středověku k renesanci. Téměř stejně rozhodující podíl měla fotografie na přelomu od pouhého mechanického industrialismu ke grafickému věku elektronického člověka. Vynález fotografie byl krokem z věku typografic-

kého člověka do věku člověka grafického. Daguerrotypy i fotografie vznikaly prostřednictvím světla a chemie. Přirozené předměty byly vymezovány expoziční, kterou intenzifikoval objektiv a ustálily chemikálie. V daguerrotypickém procesu šlo o stejné tečkování či bodování, které se později objevilo v Seuratově pointilismu a které dodnes existuje v novinové síti teček, které říkáme „telefoto“. Necelý rok po Daguerrově vynálezu fotografoval v New Yorku Samuel F. B. Morse svoji ženu s dcerou. Tečky pro oko (fotografie) a tečky pro ucho (telegraf) se tak setkaly na střeše mrakodrapu.

K dalšímu zkřížení došlo ve chvíli, kdy Talbot vynalezl fotografii, kterou si představoval jako extenzi *camery obscury*, či obrazů v „malé temné komoře“, jak v šestnáctém století Italové pojmenovali obrázkovou hrací skříňku. Právě v době, kdy se pohyblivými typy dospělo k mechanickému psaní, stalo se oblíbenou zábavou sledovat pohyblivé obrázky promítané na stěnu temné komory. Dopadá-li sluneční záře zvenčí na stěnu, v níž je malá dírka, objeví se na protější stěně obraz vnějšího světa. Tento nový objev velmi vzrušoval malíře, protože intenzifikoval novou iluzi perspektivy a třetího rozměru, která je v tak úzkém vztahu k tištěnému slovu. Avšak první diváci pohyblivých obrázků je v šestnáctém století viděli zvlhru nohama. Aby byl obrázek postaven na nohy, byl zaveden objektiv. Naše normální vidění je také zvlhru nohama; svůj vizuální svět obracíme v duchu správnou stranou zvlhru tím, že překládáme vizuální vjem na rohovec do vjemu taktilního a kinetického. Svět postavený na nohy je zřejmě něčím, co můžeme cítit, ale co nemůžeme přímo vidět.

„Normální“ vidění světa postaveného na nohy je překladem z jednoho smyslu do druhého, což je pro médiology užitečným upozorněním na zkresení a překlad, které v nás všech vyvolává každý jazyk a kultura. Eskymák nejvíc pobaví pohled na bílého muže, natahujícího krk, aby si prohlédl obrázky z časopisů na stěně iglů. Eskymák se totiž už nemusí dívat na obrázek správnou stranou zvlhru o nic víc než dítě, které se ještě nenaucilo číst písmena *na řádce*. Stojí za to se otázat, proč západního člověka znepokojuje, že se domorodci musí naučit číst obrázky, stejně jako se my učíme číst písmena. Extrémně zaujatost a zkresení, které v našem smyslovém životě vyvolává naše technologie, bychom ve svém každodenním životě mohli

spíše ignorovat. Důkazy o tom, že domorodci nevnímají perspektivně, že nemají cit pro třetí rozměr, zřejmě ohrožují představu, kterou o sobě Západ má, i jeho strukturu; zažili to mnozí návštěvníci Amesovy laboratoře vnímání Ohijské státní univerzity. Tato laboratoř se zabývá studiem různých iluzí, které si vytváříme při svém „normálním“ vizuálním vnímání.

Je dostatečně zřejmé, že jsme takovouto zaujatost a pokrivení po většinu svých dějin podprahově přijímali. Stojí za prozkoumání, proč nám již nestačí ponechat svoji zkušenost v tomto podprahovém stavu a proč si mnozí lidé dnes začali silně uvědomovat nevědomí. Lidem dnes velmi záleží na tom, aby si dali svůj dům do pořádku, což je proces sebeuvědomování, k němuž fotografie dala silný podnět.

Když si William Henry Fox Talbot zálibně prohlížel švýcarskou scenérii, začal uvažovat o *cameře obscuře*: „Právě při těchto myšlenkách mě napadlo . . . jak nádherné by bylo, kdybych tyto přírodní obrazy mohl zachytit na papír a ustálit je na něm!“ Za renesance vyvolal podobnou touhu po trvalosti každodenních pocitů a zážitků tiskařský lis.

Talbot vymyslel způsob, jak z negativu pořizovat chemickou cestou pozitiv, jak získat přesně opakovatelný obraz. Odstranil tak překážku, která stála v cestě řeckým botanikům a kterou se nepodařilo jejich nástupcům překonat. Většinu vědeckých oborů už od jejich vzniku velmi omezoval nedostatek adekvátních neverbálních prostředků přenosu informací. Dnes by se bez fotografie nemohla vyvíjet ani jaderná fyzika.

Nedělní vydání *The New York Times* z 15. června 1958 přineslo tuto zprávu:

NOVÝ POSTUP UMOŽŇUJE „VIDĚT“ DROBOUNKÉ BUŇKY

Londýnský vědec tvrdí, že díky mikroforetické metodě
lze zjistit předměty o váze jedné miliardtiny gramu

Nová britská mikroskopická technika umožňuje analýzu látek vážících méně než miliardtinu gramu. Jedná se o „mikroforetickou metodu“ Bernarda M. Turnera, londýnského biochemika a konstruktéra laboratorních přístrojů. Tuto metodu lze aplikovat na studium mozkových buněk a nervové soustavy a na množení mozkových buněk, včetně buněk rakovinné tkáně. Mikroforetic-

ká metoda prý pomůže i při analýze znečištění atmosféry prachem . . .

Nová metoda, založená na přitahování či odpuzování částí vzorku elektrickým proudem, nám umožní, abychom spatřili dosud neviditelný svět.

Tvrzení, že „kamera neumí lhat“, však pouze podtrhuje všemožné podvody, které jsou dnes páchany jejím jménem. Svět filmu, kterému připravila půdu fotografie, se stal synonymem iluze a fantazie a změnil společnost v to, co Joyce nazval „filmovým každovečerníkem“, v němž je skutečný svět nahrazen filmem. Joyce věděl více než kdo jiný o účincích fotografie na naše smysly, náš jazyk a naše myšlenkové procesy. Svůj verdikt o „automatickém psaní“, tedy fotografii, formuloval jako *abnihilizaci etymu*. Považoval fotografii přinejmenším za soupeře a možná i uchvatitele psaného i mluveného slova. Avšak jestliže *etym* (etymologie) znamená srdce a jádro a vlhkou podstatu těch jsoecen, která uchopujeme pomocí slov, pak možná měl Joyce na mysli to, že fotografie je novým stvořením z ničeho (*ab-nihil*) nebo dokonce redukcí stvoření do fotografického negativu. Je-li vskutku ve fotografii a v náhradě substance stíny strašlivý nihilismus, pak nám zajisté neuškodí, budeme-li to vědět. Technologie fotografie je extenzí našeho bytí. Dospějeme-li k názoru, že je virulentní, lze ji stáhnout z oběhu stejně jako každou jinou technologii. Avšak amputace takovýchto *extenzí* našeho fyzického bytí si vyžaduje stejné množství znalostí a dovedností jako každá jiná fyzická amputace.

Zatímco fonetická abeceda byla technickým prostředkem *odtržení* mluveného slova od jeho zvuku a gesta, fotografie a její rozvinutí filmem gesto v lidské technologii *záznamu obnovily*. Fotografické momentky nehybných lidských pozic vedly k většímu zájmu o fyzické a psychické pozice než kdy dříve. Věk fotografie se na rozdíl ode všech ostatních stal věkem gesta, pantomimy a tance. Freud a Jung stavěli na interpretaci jazyků individuálních i kolektivních pozic a gest ve vztahu ke snům a obyčejným aktům každodenního života. Fyzické a psychické útvary, „nehybné“ záběry, s nimiž pracovali, vděčily za mnohé pozicím odhaleným fotografií. Fotografie je použitelná pro kolektivní a individuální pozice a gesta, zatímco psaný i tištěný jazyk se spíše kloní k pozici soukromé a individuální. Tak se u tradičních rétorických obrátů

jednalo o pozice jednotlivce mluvícího k publiku, zatímco mýtus a jungovské archetypy jsou kolektivními pozicemi myslí, s nimiž se psaná forma nedokázala vyrovnat o nic lépe, než dokázala poroučet mimice a gestu. Navíc je na nespočetných příkladech doloženo, že fotografie umí všude všestranně odhalovat a zachycovat pozici a strukturu. Jedním z takových příkladů je rozbor ptačího letu. Právě fotografie odhalila tajemství ptačího letu a umožnila člověku, aby se vznášel. Díky fotografii víme, že je ptačí let založen na principu *pevnosti* křídel. Pochopili jsme, že pohyb křídel slouží pohybu vpřed a ne udržení se ve vzduchu.

Snad největší revoluci způsobila fotografie v tradičním umění. Malíř nemohl zobrazovat svět, který se už objevil na mnoha fotografiích. Místo toho začal v expresionismu a abstraktním umění odhalovat vnitřní proces tvořivosti. Podobně romanopisec už nemohl popisovat předměty a události čtenářům, kteří už z fotografie, tisku, filmu a rozhlasu věděli, co se děje. Básník a romanopisec se obrátili k těm vnitřním gestům myslí, která nám umožňují chápat a vytvářet nás i náš svět. Tak se umění odvrátilo od vnější shody k vnitřní tvorbě. Místo zobrazování světa, který souhlasil s již známým světem, začali umělci předkládat k veřejné participaci tvořivý proces. Umělci nám tedy poskytli prostředek, kterým jsme vtahováni do tvůrčího procesu. Každá novinka elektrického věku vyvolává a zároveň vyžaduje značnou míru orientace na výrobce. Věk konzumenta zpracovaného a zabalného zboží tedy není současným elektrickým věkem, nýbrž mechanickým věkem, který mu předcházela. Mechanický věk se však nutně musí překrývat s věkem elektrickým, jako ve zjevném příkladu spalovacího motoru, který potřebuje k pohybu pístů zážeh elektrické jiskry. Telegraf je elektrickou formou, která po zkřížení s tiskem a rotačkou vedla k moderním novinám. A fotografie není strojem, nýbrž chemickým a světelným procesem, z něhož po zkřížení se strojem vzniká film. Avšak v těchto hybridních formách je dynamika a prudkost, které jakoby ničily sebe samy, neboť v rozhlase a televizi, čistě elektrických formách, které byly zabaveny mechanického principu, se objevuje zcela nový vztah média k jeho uživateli. Ať už je to dobré nebo ne, takovýto vztah vysoké participace a vtaženosti nemohl být způsoben žádným mechanismem.

Vzdělání by se mohlo stát ideální civilní obranou proti „spadu“ médií. Avšak západní člověk dosud nezískal zá-

dné vzdělání či nástroje, kterými by všem novým médiím přiměřeně vzdoroval. Literární člověk se tvář v tvář filmu a fotografii chová nejen otupěle a neurčitě, nýbrž tuto neschopnost také intenzifikuje svojí obrannou arogancí a blahosklonností vůči „popkultuře“ a „masové zábavě“. Právě v tomto duchu buldočí tupestí se scholastickým filozofům v šestnáctém století nepodařilo vyrovnat s problémem tištěné knihy. Nová média se vždy vyhýbala sobeckým zájmům naučeného poznání a konvenční moudrosti, a také je pohlcovala. Studium tohoto procesu, ať již by bylo v zájmu stálosti nebo změny, však dosud prakticky nezačalo. Je zcela nepodložená představa, že vlastní zájem umožní rozpoznat a zvládnout procesy změny; svědčí o tom automobilový průmysl. V něm je svět úmyslného zastarávání stejně předurčen k rychlé erozi jako výroba kár a povozů v roce 1915. Co třeba firma General Motors? Uvědomuje si, nebo alespoň tuší, jaký vliv má na automobilisty televizní obraz? Stejně jsou televizním obrazem a jeho účinky na reklamní ikonu ohroženi i vydavatelé časopisů. Hrozí jim, že přijdou o vše, a přesto vůbec nepochopili význam nového reklamního ikonu. Totéž platí i o celém filmovém průmyslu. Všechny tyto podniky jsou „gramotné“ jen ve svém vlastním médiu, a jsou tedy zaskočeny překvapivými změnami, vyplývajícími z nových hybridů různých médií.

V očích toho, kdo studuje struktury médií, je každá podrobnost totální mozaiky současného světa oživena smysluplným životem. Již 15. března 1953 ohlásil časopis *Vogue* nový hybrid, výsledek křížení fotografie a cestování letadlem:

Toto je první číslo *Vogue* věnované mezinárodní módě. Je novým mezníkem, neboť něco takového bylo dříve nemožné. Móda se totiž internacionalizovala teprve nedávno. Dnes můžeme poprvé v jediném čísle podat zprávy o módních kolekcích v pěti zemích.

V médiologové laboratoři se takovýto reklamní text může stát přímo zlatonosnou horninou. Jeho výhody však dokážou rozpoznat jenom ti, kdo se naučili jazyku vidění a výtvarného umění vůbec. Reklamní textař se musí stát striptýzovou umělkyní, která se dokáže dokonale vcítit do okamžitého stavu myslí posluchačů. Stejný talent potřebují i autoři populárních románů a písničkových textů. Z toho

plyne, že každý obecně přijímaný spisovatel nebo zábavní umělec ztělesňuje a zároveň odhaluje současný soubor postojů, které může analytik slovně formulovat. „Rozumíš mi, kamaráde?“ Kdybychom však slova textaře *Vogue* měli zvažovat pouze literárně nebo redaktorsky, ušel by nám jejich smysl, stejně jako text v obrazovém inzerátu nemůžeme považovat za literární formulaci, nýbrž za pantomimu psychopatologie každodenního života. Ve věku fotografie nabývá jazyk grafického, ikonického charakteru, jehož „význam“ velmi málo patří do sémantického univerza a již vůbec ne do říše literatury.

Otevřeme-li některé číslo časopisu *Life* z roku 1938, působí obrázky či postoje, které byly tehdy považovány za normální, dnes daleko vzdáleněji než skutečně antické předměty. Malé děti dnes považují za „starou vestu“ nedávno ještě módní klobouky a galoše — tak silně jsou nalaďeny na náhlé sezónní změny vizuální pozice ve světě módy. Základním zážitkem je zde však ten, který lidé pociťují při čtení včerejších novin. Právě ty vyšly z módy nejdrastičtěji. Takto znechuceně se muzikanti vyjadřují o jazzu na gramofonových deskách: „Je stejně vyčpělý jako včerejší noviny.“

To je možná nejsnazší způsob, jak pochopit význam fotografie pro vytváření světa zrychlené pomíječnosti. Náš vztah k „dnešním novinám“, verbálnímu jazzu, je stejný, jaký někteří pociťují k módě. Móda není způsobem, jak být informován nebo si být něčeho vědom, nýbrž způsobem, jak být *u toho*. To však přivolává pozornost k jedné negativní stránce fotografie. Pozitivní je, že urychlení časového sledu ruší čas, stejně jako telegraf a telegram zrušily prostor. Fotografie samozřejmě činí obojí. Stírá státní hranice a kulturní přehrady a vtahuje nás do *Lidské rodiny*, bez ohledu na jakýkoli konkrétní názor. Snímek skupiny lidí jakékoli barvy ukazuje lidi, ne „barevné lidi“. Taková je, politicky řečeno, logika fotografie. Avšak logika fotografie není verbální, ani syntaktická, což vede k tomu, že si literární kultura s fotografií vůbec nedokáže poradit. Ze stejného důvodu jde při úplné transformaci lidského smyslového vědomí touto formou o rozvoj sebevědomí, který pozměňuje výraz tváře a kosmetické nalíčení stejně okamžitě jako naši tělesnou pozici na veřejnosti i v soukromí. Toto vyznačuje z každého patnáct let starého časopisu či filmu. Příliš mnoho dnes neznamená tvrzení, že i když je naše pozice ovlivněna fotografií, je jí ovlivněna i naše vnitřní

pozice a dialog, který sami se sebou vedeme. Věk Junga a Freuda je především věkem fotografie, věkem celé škály sebekritických postojů.

Toto ohromné očistování našeho vnitřního života, motivované novou obrazovou tvarovou kulturou, má zjevnou paralelu v pokusech o nové uspořádání našich domovů, zahrad a měst. Když se podíváte na fotografii chudé čtvrti ve vašem městě, je pro vás tento stav nesnesitelný. Pouhé srovnání obrazu se skutečností se stává novým podnětem pro změnu, stejně jako se stává novým podnětem pro cestování.

Ve své práci *Obraz aneb Co se stalo s americkým snem* nás Daniel Boorstin bere na literární výlet do nového fotografického světa cestování. Stačí se jen z literární perspektivy podívat na novou turistiku, abychom pochopili, že nemá vůbec žádný smysl. Literárnímu člověku, který se těší na dovolenou v Evropě, připadá neotesaný a odpuzující inzerát, který mu našeptává: „Na palubě nejrychlejší lodí na světě jste vzdálen od Evropy pouhých patnáct gurmánských jídel.“ Inzeráty leteckých linek jsou ještě horší: „Oběd v New Yorku, nevolnost v Paříži.“ Fotografie navíc změnila účel cestování; dosud jsme cestovali proto, abychom se setkali s něčím zvláštním a neznámým. Na počátku sedmáctého století si Descartes povšiml, že se cestování podobá rozhovoru s lidmi jiných staletí. Takový názor byl předtím zcela neznámý. Ti, kterým na takovém bizarním zážitku záleží, se dnes musí po cestě umění a archeologie vrátit o spoustu staletí nazpět. Profesoru Boorstinovi se zřejmě nelíbí, že tolik Američanů tolik cestuje a že se přitom tak málo mění. Má pocit, že se celá zkušenost s cestováním stala „rozředenou, nepřirozenou, prefabrikovanou“. Nezajímá ho, proč nám to fotografie udělala. Inteligentní lidé však v minulosti takto odsuzovali způsob, jakým se kniha stala náhražkou za zkoumání, rozhovor a úvahu, a vůbec se nanamáhal s uvažováním o povaze tištěné knihy. Čtenář knihy měl vždy tendenci k pasivitě, protože to je nejlepší způsob, jakým číst. Dnes se stal pasívním cestovatel. Máte-li cestovní šeky, pas a zubní kartáček, máte celý svět v kapse. Makadamová silnice, železnice a parní loď zbavily cestování namáhavosti. Cizina se dnes jen hemží lidmi, kteří podléhají těm nejnaivnějším rozměrům, neboť cestování se jen velmi málo liší od návštěvy kina nebo listování časopisem. Místo sloganu „Jeďte hned, zaplatíte později“ by cestovní kanceláře mohly docela

dobře přijít i s heslem: „Jeďte hned, přijedete později.“ Bylo by totiž možno tvrdit, že takoví lidé vlastně nikdy nescházejí z vyšlapaných cest nevnímavosti, a vlastně ani na žádné nové místo nikdy nedojedou. Na programu zájezdu mohou mít Šanghaj, Berlín nebo Benátky, ale ve skutečnosti ta místa nikdy nenavštíví. V roce 1961 začala letecká společnost TWA při svých letech přes Atlantik promítat filmy, které cestující při letu dejme tomu do Holandska zavedou do Portugalska, Kalifornie nebo kamkoli jinam. Tak se svět sám stává jakýmsi muzeem předmětů, s nimiž jsme se setkali v nějakém jiném médiu. Je známo, že dokonce i kurátoři muzeí často dávají přednost barevným snímkům před originály různých předmětů umístěnými ve vitrínách. Stejným způsobem turista, který přijde k šikmé věži v Pise nebo k Velkému arizonskému kaňonu, si dnes může jen zkontrolovat svoji reakci na to, co už dávno zná, a také si to sám vyfotografovat.

Je nepochopením, když někdo nařká nad tím, že zájezdy s cestovní kanceláří, stejně jako fotografie, vulgarizují a degradují svět, protože umožňují snadný přístup kamkoli. Kdo takto uvažuje, *upíná* své hodnotové soudy na fragmentární perspektivu literární kultury. Stejně hledisko nadřazuje literární krajinkářství cestopisnému filmu. Veškerá četba, filmy i cestování jsou pro nevyvíčené vědomí stejně banální a prázdné jako každodenní život. Obtížný přístup ještě nevede k adekvátnosti vnímání, i když v něm může být předmět zahalen do svatozáře pseudohodnot stejně jako drahokam, filmová hvězda nebo dílo starého mistra. Tím se dostáváme k faktickému jádru „pseudoudálosti“; tato nálepka se dává novým médiím obecně, protože mají schopnost dávat našemu životu nový model tím, že zrychlují modely starší. Je nutné se zamyslet nad tím, že táž zákeřná schopnost byla kdysi pociťována u *starých* médií, včetně jazyků. Všechna média existují proto, aby dala našemu životu umělé vnímání a libovolně stanovené hodnoty.

Zrychlením se mění veškerý význam, neboť se zrychlením pohybu informací se mění všechny modely osobního a politického sdružování. Někteří lidé mají neodbytný pocit, že urychlení prostřednictvím změny forem lidského vzájemného sdružování zubožilo svět, který znali. Na provinciálním preferování těch pseudoudálostí, které vstoupily do skladby společnosti těsně před elektrickou revolucí našeho století, není ani nic nového, ani zvláštního. Médio-

logové se brzy přestanou podívat tomu, že ti, kteří si osvojili modely jakýchkoli dřívějších médií, v každé době nazývají všechna nová média *pseudomédii*. Mohlo by se zdát, že to je normální, ba dokonce příjemná vlastnost, která v období změn a novinek zajišťuje maximální míru sociální kontinuity a stálosti. Avšak veškerý konzervatismus světa neumožňuje ani náznak odporu proti vlivu nových elektrických médií na prostředí. Zpomaluje-li nějaké vozidlo na pohybujiící se silnici, pak se ve vztahu k ní vlastně zrychluje. Takto bychom mohli ironicky vyjádřit stanovisko kulturního reakcionáře. Při jednosměrném trendu jeho odpor zajišťuje vyšší rychlost změny. Kdo by chtěl změnu kontrolovat, musel by se asi pohybovat ne s ní, nýbrž před ní. Anticipace dává schopnost sílu odrážet a kontrolovat. Tak můžeme mít stejný pocit jako člověk, který byl odstrčen od své oblíbené dírky v ohradě stadiónu přivalem fanoušků toužících spatřit příjezd filmové hvězdy. Jakkmile se naučíme dívat na jeden druh události, je přehlušena jinou, stejně jako se náš západní způsob života domorodým kulturám jeví jako dlouhá řada *příprav na život*. Avšak literární člověk už dlouho s oblibou „sleduje s obavami“ nebo „s pýchou upozorňuje“. Přitom důsledně ignoruje to, co se ve skutečnosti děje.

Obrovskou oblastí, v níž fotografie ovlivňuje náš život, je svět obalů a vizuální prezentace, a také organizace obchodů a obchodních domů vůbec. Z novin, které mohly na jediné stránce inzerovat jakýkoli produkt, se rychle vyvinuly obchodní domy, nabízející veškeré produkty pod jedinou střechou. Dnešní decentralizace takovýchto institucí v podobě spousty obchůdků v nákupních střediscích je zčásti výtvozem automobilu, zčásti důsledkem televize. Avšak v katalogích zásilkových obchodních domů fotografie stále působí do jisté míry centralisticky. Zpočátku však zásilkové obchodní domy pociťovaly nejenom centralistické působení železnice a pošty, nýbrž také decentralizační působení telegrafu. Firma Sears Roebuck přímo vděčí za svůj vznik tomu, že přednostové stanic začali používat telegraf. Pochopili totiž, že ztráty, k nimž docházelo na železničních vlečkách, je možné odstranit telegrafickým předisponováním a soustředěním zboží.

Vedle použití fotografie v obchodním světě lze komplexní síť médií sledovat na příkladech sportu. V jednom případě reportérova kamera přispěla k radikální reformě amerického fotbalu. V roce 1905 si prezident Teddy Roo-

sevelt všiml novinové fotografie potlučených hráčů, zraněných při zápase Pennsylvánie proti Swarthmoru. Pohled na zraněného člena swarthmorského týmu jej tak rozhořčil, že vydal okamžité ultimátum; jestliže se s hrubostí nepřestane, zruší celou hru prezidentským výnosem. Jeho výhrůžka měla stejný účinek jako drásavé telegrafické zprávy z Krymu, které proslavily Florence Nightingalovou a daly jí roli.

Neméně drastický byl účinek novinových fotografií ze života boháčů. Termín „okázalá spotřeba“ vděčí za svůj vznik méně Veblenově formulaci než novinovým fotografům, kteří začali vnikat do míst, kde se bavili ti nejbohatší. Pohled na boháče, jak si sedí na koni a přitom si v klubových barech objednávají nápoje, způsobil veřejné pohoršení, které americké naboby navěky dohnalo k bojácné prostřednosti a anonymitě. Stalo se pro ně nebezpečným vyjít si na veřejnost a pobavit se, neboť fotografie tak dokonale odhaluje do nebe volající moc boháčů, že jim to škodí. Na druhé straně filmová fáze fotografie vytvořila novou aristokracii herců a hereček. Ti na plátně i mimo ně sehráli takové fantastické představení okázalé spotřeby, jaké je pro boháče absolutně nedosažitelné. Film všem Popelkám světa naservíroval plutokratický a gigantický spotřebitelský balíček, a tím demonstroval magickou sílu fotografie.

Práce *Gutenbergova galaxie* obsahuje informace nezbytné pro studium rychlého růstu nových vizuálních hodnot, který nastal poté, co se objevil tisk z pohyblivých typů. „Místo pro všechno a všechno na svém místě“ je rysem nejen sazečova uspořádání garnitur písmen, ale také celé škály lidské organizace znalostí a činnosti od šestnáctého století až dodnes. Dokonce i vnitřní život pocitů a emocí začal být strukturován, pořádan a analyzován podle různých krajinomaleb, jak to ukázal Christopher Hussey ve své fascinující studii *Pitoreskno*. Talbotovu vynálezu fotografie v roce 1839 předcházelo více než století této obrazové analýzy vnitřního života. Fotografie dovedla obrazové definování přirozených předmětů značně dál než malířství či jazyk. Vedla také k *opačným* účinkům. Tím, že se stala prostředkem sebevymezení předmětů, „věty bez syntaxe“, dala zároveň podnět k vymezení vnitřního světa. Věta bez syntaxe či verbalizace byla vskutku větou prostřednictvím gesta, pantomimy a gestaltu. Básníci jako Baudelaire a Rimbaud touto novou dimenzí otevřeli člověku *le paysage intérieur*, krajinu mysli. Básníci a malíři spadli do tohoto světa vnitřní krajiny dlouho předtím, než

Freud a Jung svými kamerami a ve svých zápisnicích zachytili stavy mysli. Snad nejvýraznějším ze všech byl Claude Bernard, jehož *Úvod do studia experimentální medicíny* zavedl vědu do *le milieu intérieur* těla přesně v době, kdy básníci učinili totéž pro vnímání a cit.

Je důležité připomenout, že toto konečné stadium zobrazování je opakem modelu. Svět těla a mysli, pozorovaný Baudelairem a Bernardem, nebyl vůbec fotografický; byl to nevizuální soubor vztahů, s jakými se například fyzikové střetávali v nové matematice a statistice. Mohli bychom také připomenout, že fotografie přivolala pozornost člověka k neviditelnému světu bakterií, což vedlo k tomu, že rozhořčení kolegové vyhnali z lékařské profese Louise Pasteura. Stejně jako se malíř Samuel Morse neúmyslně projektoval do nevizuálního světa telegrafu, tak fotografie ve skutečnosti přesahuje obrazovost tím, že zachycuje vnitřní gesta a pozice těla i mysli a zpřístupňuje tak endokrinologii a psychopatologii nový rozměr.

Pochopení média fotografie by tedy bylo zcela nemožné, kdybychom nepochopili její vztahy k jiným starým i novým médiím. Média jakožto extenze našeho fyzického a nervového systému totiž vytvářejí svět biochemických interakcí, které musí po objevení nových extenzí neustále usilovat o novou rovnováhu. V Americe dokáží lidé tolerovat svůj obraz v zrcadle nebo na fotografii, ale není jim příjemný záznam jejich hlasu. Svět fotografie a svět vizuální jsou bezpečnými oblastmi anestézie.

Zpráva agentury Associated Press z 25. února 1963 měla takovýto titulek:

ZA ÚSPĚCH MŮŽE TISK.
KROCK: KENNEDYHO MANIPULACE TISKEM JE
ODVÁŽNÁ, JEMNÁ A CYNICKÁ

Arthur Krock podle této zprávy řekl, že za to „hlavně může samotný princip elektroniky a tisku“. Jako by se jednalo o obdobu tvrzení, že „za to mohou dějiny“. Avšak mžikově rychlé důsledky elektricky dopravovaných informací si při zařazování zpráv a manipulaci s nimi vynucují vědomé úsilí o umělecký výraz. V diplomacii tato elektrická rychlost způsobuje, že jsou rozhodnutí oznamována ještě předtím, než jsou učiněna. Mají tak být předem ověřeny reakce těch, jichž se mají týkat. Takovýto postup je zcela nevyhnutelný při elektrické rychlosti, která vtaňuje do rozhodovacího procesu celou společnost. Protože se zříká jakéhokoli určitého názoru, šokuje ty, kteří žijí ve staré tradici tisku. Jak se zvyšuje rychlost pohybu informací, přechází se v politice od zastupování a delegování pravomocí voličů k bezprostřednímu vtažení celé komunity do ústředního rozhodování. Delegování a zastupování byly při pomalejší rychlosti pohybu informací nezbytností. S takovým delegováním jsou spojeny názory různých sektorů veřejného zájmu, které jsou ostatním členům komunity předkládány ke zpracování a uvážení. Když je do takové delegované a zastupované organizace zavedena elektrická rychlost, může tato zastarávající organizace fungovat jedine pomoci řady úskoků a provizorií. Ty se některým pozorovatelům jeví jako nízká zrada zavedených forem, jejichž vývodních cílů a účelů.

Rozsáhlé téma tisku je možno zvládnout pouze pro-

střednictvím formálních modelů daného média. Musíme tedy hned zpočátku konstatovat, že „zajímavost“ je technickým termínem, který vyjadřuje to, co nastává, je-li mnoho knižních stránek nebo informačních položek uspořádáno na jediném listu v podobě mozaiky. Kniha je soukromou konfesní formou, poskytující „názor“. Tisk je skupinovou konfesní formou, která umožňuje účast společnosti. Může události „zabarvit“ tím, že je použije nebo že je nepoužije vůbec. Právě každodenní komunální expozice mnoha položek v juxtapozici dává tisku komplexní dimenzi zajímavosti.

Knižní forma není komunální mozaikou či kolektivním obrazem, nýbrž soukromým hlasem. Jedním z nečekaných účinků televize na tisk byl velký růst popularity časopisů *Time* a *Newsweek*. Pro jejich vydavatele to bylo zcela nevysvětlitelné; bez jakékoli snahy o zvýšení počtu předplatitelů se náklad od příchodu televize více než zdvojnásobil. Tyto zpravodajské časopisy mají výrazné mozaikovou formu; nenabízejí — jako staré obrázkové časopisy — okno do světa, nýbrž představují kolektivní obrazy společnosti v akci. Zatímco divák obrázkového časopisu je pasivní, čtenář zpravodajského časopisu je značně vtažen do vytváření záznamů kolektivního obrazu. Televizní vtažování do mozaikového obrazu tak značně zvýšilo přitažlivost těchto zpravodajských časopisů, ale zároveň snížilo zájem o starší obrázkové časopisy se stálými rubrikami.

Kniha i noviny mají konfesní charakter. Pouhou svojí formou, bez ohledu na obsah, vytvářejí dojem *zpráv od pramene*. Stejně jako knižní stránka ukazuje vnitřní příběh autorových duševních dobrodružství, tak tisková stránka přináší zprávy od pramene o komunitě v akci i interakci. Právě z toho důvodu tisk zřejmě nejlépe plní svoji funkci tehdy, když odhaluje stinné stránky života. Opravdová zpráva je špatná zpráva — špatná zpráva o někom, nebo špatná zpráva pro někoho. Když bylo v roce 1962 město Minneapolis celé měsíce bez novin, řekl náčelník tamní policie: „Jistě, zprávy mi scházejí, ale jako policista si přeju, aby se noviny už nevrátily. Inspirovaly zločinnost, a ta nám teď poklesla.“

Ještě před urychlením pomocí telegrafu se noviny devatenáctého století značně přiblížily mozaikové formě. Parní rotačky začaly být používány mnoho desetiletí před elektrinou, avšak ruční sazba zůstala výhodnější než mechanic-

ká zhruba do roku 1890, kdy byl vynalezen linotyp. Pomocí linotypu mohl tisk lépe přizpůsobit svoji formu způsobu, jakým sbírají zprávy telegraf a novinové rotačky. Je typické a příznačné, že linotypová reakce na dlouholecitou pomalost sazby nepřišla od těch, kterých se tento problém přímo dotýkal. Na sázeči stroje byla vyhozena velká spousta peněz, až James Clephane, který potřeboval rychle přepsat a rozmnožit těsnopisné poznámky, objevil způsob, jak zkombinovat psací stroj se sázečem. *Psací stroj* vyřešil zcela odlišný problém sazby. Dnes na psacím stroji závisí vydávání knih i novin.

Zrychlené shromažďování informací a publikační činnost samozřejmě vedly k novým formám prezentace materiálu čtenářům. Již v roce 1830 francouzský básník Lamartine řekl: „Kniha přichází příliš pozdě.“ Tím upozornil na to, že kniha a noviny jsou dvě zcela odlišné formy. Když zpomalíte sázení a shromažďování zpráv, nastane ihned změna, nejenom ve fyzickém vzhledu tisku, nýbrž také v autorském stylu těch, kteří pro něj píšou. K první velké změně stylu došlo začátkem osmnáctého století, kdy slavné časopisy Addisona a Steelea *Tatler* a *Spectator* objevily novou prozaickou techniku, která se hodila k formě tištěného slova, techniku stejnotónnosti. Spočívala v tom, že je v celé kompozici udržována jediná úroveň tónu a postoje ke čtenáři. Svým objevem přizpůsobili Addison a Steele psanou rozpravu tištěnému slovu a vzdálili se od měnící se výšky tónu nejen slova mluveného, nýbrž dokonce i psaného rukou. Toto přizpůsobení jazyka tisku musíme dobře pochopit. Telegraf nato vzdálil jazyk tištěnému slovu a začal chaoticky chrlit titulky a novinářskou a telegrafní hantýrku, což jsou jevy, které dosud rozhořčují literární obec a její povýšenecký monotónní manýrismus, napodobující typografickou uniformitu. Podívejme se na titulky:

HOLIČ SI BROUSÍ VYŘÍDILKU NA SETKÁNÍ S VETERÁNY

Jedná se o snědého Sala „Holiče“ Maglieho, který kdysi skvěle vrhal falšované míče v baseballovém týmu Brooklyn Dodgers a nyní měl přednést projev na slavnostní večeři klubu. Literární obec obdivuje pestrou škálu tónů a elán Aretina, Rabelaise a Nashe, kteří všichni psali prózu ještě předtím, než tlak knihtisku natolik zesílil, že zredukoval jazyková gesta na uniformní lineárnost. Když jsem hovořil

s jedním ekonomem, který pracoval v komisi pro otázky nezaměstnanosti, zeptal jsem se ho, zda považuje četbu novin za formu placeného zaměstnání. Očekával jsem, že ho taková otázka velmi překvapí, a nemýlil jsem se. Avšak všechna média, v nichž se reklama střídá s programem, jsou formou „placeného učení“. Až budou děti v budoucnosti za učení placeny, pedagogové pochopí, že bulvární tisk byl předchůdcem placeného učení. V minulosti to nebylo snadné pochopit, mimo jiné proto, že zpracovávání a pohyb informací nebyly v centru pozornosti mechanického a industriálního světa. V elektrickém světě jsou však nepochybně dominantní. Staly se prostředkem k získávání bohatství. Na konci mechanického věku si lidé stále představovali, že tisk, rozhlas a dokonce i televize jsou pouhými formami informací, které platí výrobci a uživatelé „hardwaru“ jako jsou automobily, mýdlo a benzín. S postupem automatizace začínáme vidět, že klíčovými druhem zboží jsou *informace*, a že materiální produkty jsou pro pohyb informací druhořadé. Počáteční stadia, v nichž se informace samy staly základním zbožím elektrického věku, byla zakryta způsoby, kterými reklama a zábava sváděly lidi z cesty. Inzerenti platí v novinách, časopisech, rozhlase a televizi za prostor a čas; to jest kupují si část čtenáře, posluchače nebo diváka stejně, jako kdyby si pronajali naše domovy k veřejnému shromáždění. Rádi by čtenáři, posluchači či divákovi za jejich čas a pozornost zaplatili přímo, jen kdyby věděli, jak to udělat. Jediným způsobem, který byl dosud vymyšlen, je vyslat program zdarma. Americká kina ještě nepřišla s přestávkami na reklamu prostě proto, že film sám je nejlepší formou reklamy na spotřební zboží.

Kdo odsuzuje lehkomyšlnost tisku a pro něj přirozenou formu skupinové expozice a propírání komunálních záležitostí, ten prostě ignoruje podstatu tohoto média a požaduje, aby se tisk — podobně jako v Evropě — stal knihou. Kniha přišla do západní Evropy dlouho před novinami, avšak v Rusku a ve střední Evropě se kniha a noviny objevily téměř zároveň, a proto se tam tyto formy nikdy od sebe neodpoutaly. Z tamějšího žurnalistu se line soukromý názor literárního mandarína. Britský a americký žurnalistus však vždy spíše používaly mozaikovou formu novového formátu, aby tak prezentovaly diskontinuální pestrost a nelad obvyčejného života. Monotónní požadavky literární obce — aby noviny používaly svoji mozaikovou formu

k prezentaci fixního názoru v jednorozměrné perspektivě — jsou naprostým nepochopením tiskové formy. Jako by veřejnost najednou požadovala, aby obchodní domy měly jen jedno oddělení.

Inzerce (a burzovní zprávy) jsou základem tisku. Kdyby se našel alternativní zdroj snadného přístupu k takovýmto různorodým všedním informacím, může to tisk zabalit. Rozhlas a televize dokážou pracovat se sportem, zprávami, comics i obrázky. Úvodník, jediná knižní rubrika novin, je už řadu let opomíjen, pokud nemá formu zprávy nebo placeného inzerátu.

Zatímco náš tisk je především neplacenou zábavou, kterou platí inzerenti, aby si koupili čtenáře, ruský tisk je *in toto* základním modem průmyslové reklamy. Zatímco pro nás jsou politické i osobní zprávy zábavou, která má zaujmout čtenáře inzerátů, Rusové je považují za prostředek reklamy svého hospodářství. V jejich politických zprávách je stejná agresivní vážnost a póza, jaké slyšíme z hlasu sponzora v americké reklamě. Kultura, která dostává pozdě noviny (ze stejných důvodů, pro které je opožděna industrializace), která tisk považuje za formu knihy a průmysl za skupinovou politickou akci, asi nebude ve zprávách hledat zábavu. Dokonce ani v Americe nedovedou literární lidé dobře chápat ikonografickou pestrost světa inzerátů. Inzeráty jsou ignorovány nebo odsuzovány, avšak zřídka kdy studovány a vychutnávány.

Kdo si myslí, že tisk má stejnou funkci v Americe i v Rusku, ve Francii i v Číně, ten s tímto médiem ztratil kontakt. Máme předpokládat, že tento druh mediální negramotnosti je charakteristický pouze pro západní lidi a že Rusové vědí, jak napravit zaujatost média tak, abychom mu správně porozuměli? Nebo se jaksí neurčitě předpokládá, že hlavy států v různých zemích světa vědí, že noviny mají v různých kulturách zcela odlišné účinky? K takovému předpokladu nic neopravňuje. Neznalost povahy tisku v jeho podprahovém či latentním působení je u politiků stejně běžná jako u politologů. Například v orálním Rusku se domácími zprávami zabývají *Pravda* a *Izvestija*, avšak důležité mezinárodně politické zpravodajství se dostává na Západ pomocí moskevského rozhlasu. Ve vizuální Americe se rozhlas a televize zabývají domácími událostmi, zatímco seriózní rozbor mezinárodních událostí najdeme v časopise *Time* a novinách *The New York Times*. Podívejme se na zahraniční vysílání: přímo-

čarost *Hlasu Ameriky* se nedá nijak srovnat s rafinovaností BBC a moskevského rozhlasu, avšak co mu schází na verbálním obsahu, dohání zábavní hodnotou amerického jazzu. Důsledky těchto různých akcentů jsou důležité pro pochopení názorů a rozhodnutí, kterými se orální kultura liší od vizuální.

Jeden můj přítel, který chtěl středoškolačky něco naučit o formách médií, byl velmi překvapen jejich jednomyslnou zápornou reakcí na jednu z jeho myšlenek. Studenti se nemohli ani na chvíli smířit s tím, že by bylo možno s nízkými úmysly zneužívat tisk nebo jiného veřejného komunikačního prostředku. V jejich očích by se to podobalo znečišťování vzduchu nebo vodních zdrojů. Měli pocit, že by se jejich přátelé nebo příbuzní, kteří v těchto médiích pracují, k něčemu takovému nikdy nesnížili. Neschopnost něco vnímat je způsobena tím, že se věnuje pozornost „obsahu“ našich médií a ne jejich formě, ať již se jedná o rozhlas, tisk nebo náš jazyk. Bezpočet různých Newtonů Minowů (Minow byl dříve hlavou Federální správy komunikací) hovoří o prázdnosti médií, a přitom jsou to lidé, kteří nemají ani ponětí o jakékoli formě jakéhokoli média. Představují si, že vážnější tón a strážlivější témata by pozvedla úroveň knihy, tisku, filmu a televize. Jsou tak na omylu, že je to až komické. Stačí, když aplikují svoji teorii na padesát po sobě jdoucích slov z takového masového média, jakým je angličtina. Co by si pan Minow nebo nějaký inzerent počali bez otrepaných a notoricky známých klíšé běžného jazyka? Dejme tomu, že bychom se pokusili zvýšit úroveň své každodenní mluvy a pár větami vyjádřili několik strážlivých a vážných pocitů. Vedlo by to ke zlepšení tohoto média? Kdyby se měla angličtina vždy vyslovovat na mandarínské úrovni uniformní elegance a duchaplnosti, pomohlo by to jazyku a jeho uživatelům? Připomíná to poznámku Artemuse Warda: „Shakespeare psal dobré hry, avšak jako washingtonský dopisovatel newyorského deníku by neuspěl. Scházela mu potřebná fantazie a představitivost.“

Knižně orientovaný člověk žije v iluzi, že by tisk byl bez inzerce a tlaku inzerentů lepší. Když byl proveden výzkum čtenářských zálib, ukázalo se k velkému překvapení mimo jiné i vydavatelů novin, že těkavé oči jejich čtenářů nacházejí v textech inzerátů stejné uspokojení jako ve zpravodajství. Za druhé světové války byla ozbrojeným silám rozesílána zvláštní vydání hlavních amerických časopisů, ale bez

inzerce. Vojáci však inzeráty požadovali. Přirozeně. Inzeráty jsou totiž zdaleka nejlepší částí každého časopisu či novin. V novinách a časopisech se do inzerátů vkládá více námahy, přemýšlení, vtipu a umění než do kterékoli textové rubriky. Inzeráty jsou *zprávami*. Jejich chybou je, že to jsou vždycky *dobré zprávy*. Abychom vyvážili jejich účinky a mohli dobré zprávy prodat, je nutné přinést spoustu špatných zpráv. Noviny jsou navíc horkým médiem. Vzhledem ke své intenzitě a participaci čtenářů musí přinášet špatné zprávy. Jak už jsme řekli a jak o tom svědčí veškeré noviny od začátku knihtisku, *skutečné zprávy* jsou *špatné zprávy*. Povodně, požáry a jiné kolektivní katastrofy na souši, na moři a ve vzduchu jako *zprávy* přebíjejí každé soukromé neštěstí nebo ničemnost. Na druhé straně inzeráty, chtějí-li vyvážit pronikavost špatných zpráv, musí hlasitě a zřetelně vykřikovat svoje šťastné poselství.

Komentátoři činnosti tisku a amerického Senátu si povšimli, že poté, co se Senát začal zabývat různými skandály, získal si významnější úlohu než Kongres. Prezidentství a moc výkonná jsou silně hadicapovány tím, že se pokoušejí veřejnému mínění předkládat dobré zprávy a ušlechtilé rady. Na druhé straně kongresmani a senátoři jsou sami zapleteni do skandálů, tak potřebných k udržení vitality tisku.

Toto může připadat na první pohled cynické nejenom těm, kteří si namlouvají, že obsah média je věcí postoje a osobních zálib, nýbrž také těm, kteří považují všechna kolektivní média, rozhlas, tisk i obyčejnou hovorovou řeč, za pokleslé formy lidského výrazu a zkušenosti. Zde musím opakovat, že noviny již od svých začátků směřují ne ke knižní formě, nýbrž k formě mozaikové a participační. Se zrychlením tisku a shromážděním zpráv se tato mozaiková forma stala dominantním aspektem lidského sdružování; mozaiková forma totiž neznamená odtažitě „hledisko“, nýbrž participaci na procesu. Proto tisk nelze oddělovat od demokratického procesu, i když je z literárního či knižního hlediska zcela postradatelný.

Knižně orientovaný člověk, stěžující si na nekonečné zprávy o nechutném rubu společnosti, nechápe ani zde kolektivní mozaikovou formu tisku. Již samým svým formátem kniha a tisk odhalují zprávy od pramene, ať již se jedná o Montaigna, který zahloubanému čtenáři líčil jemné obrysy své duše, nebo o Hearsta a Whitmana, jejichž barbarské vyvolávání se nese celým světem. Právě tisková for-

ma veřejného projevu a vysoká intenzita knihy s její precizní uniformitou opakování dává knize i tisku speciální charakter veřejné zповědnice.

Každý čtenář novin se nejprve podívá na to, co už ví. Jestliže jsme nějakou událost prožili, ať již to byl sportovní zápas, krach na burze nebo sněhová bouře, přečteme si na prvním místě zprávu o nich. Proč? Proč dítě tak rádo brebentí, i když třeba hloupě, o událostech dne? Proč dáváme přednost románům a filmům o známých výjevech a postavách? Protože pro racionální bytosti je požeňáním, poskytováním zcela zdarma, když mohou vidět či rozpoznat svoji zkušenost v nové materiální formě. Zkušenost přeložená do nového média znovu roztomile přehrává to, co bylo známo již dříve. Tisk opakuje vzrušení, které máme z užívání svého důvtipu. A užíváním svého důvtipu můžeme přeložit vnější svět do tkaniva svého bytí. Toto vzrušení, vyvolané překladem, nám vysvětluje, proč si lidé docela přirozeně přejí neustále užívat své smysly. Tyto externí extenze smyslů a schopností, které nazýváme médii, užíváme stejně konstantně a ze stejného důvodu jako své oči a uši. Na druhé straně knižně orientovaný člověk považuje toto nepřetržité používání médií za pokleslé; z knižního světa je nezná.

Až dosud jsme diskutovali o tisku jako o mozaice, která vystřídala knižní formu. Mozaika je modem korporativního či kolektivního obrazu a vyžaduje hlubokou participaci. Tato participace je spíše komunální než soukromá, spíše inkluzivní než exkluzivní. Další vlastnosti její formy nejlépe pochopíme tím, že si náhodně vybereme několik názorů z historie tisku. V minulosti například noviny čekaly, až k nim zprávy přijdou. V prvních amerických novinách, vydaných v Bostonu Benjaminem Harrisem dne 25. září 1690, se oznamovalo, že mají být „dodávány jednou měsíčně (anebo častěji, pokud se události nahromadí)“. Nic by nemohlo ukázat jasněji, že zpráva je pro noviny něčím vnějším. V tehdejších elementárních podmínkách bylo základní funkcí novin uvádět na pravou míru pověsti a ústně šířené zprávy, stejně jako slovník může uvádět „správný“ pravopis a význam slov, které existovaly dávno předtím, než slovníky vznikly. Tisk dosti brzy vycítil, že zprávy mají být nejen oznamovány, nýbrž také shromážděny, ba dokonce vytvářeny. Zprávami bylo to, co se dostalo do tisku. Ostatní události zprávami nebyly. Vazba „udělal zprávu“ je podivně dvojznačná, protože otištění

v novinách zároveň znamená, že se z události stala zpráva. A tak „udělat zprávu“, stejně jako „činit dobro“, implikuje svět akce i svět fikce. Avšak tisk je každodenním vytvářením akce a fikce či věci, vytvářením prakticky ze všeho, co ve společnosti existuje. Pomocí mozaiky se tisk mění v obraz, v profil společnosti.

Když si konvenční kritik jako Daniel Boorstin stěžuje, že moderní literární nádeničina, dálkopis a telegrafní služby vytvářejí prázdný svět „pseudoudálostí“, prozrazuje tím, že se povahou žádného předelektrického média nikdy nezabýval. Neboť ono „pseudo“, fiktivnost, prostupuje odjakživa všemi médii, nejen těmi nedávno vzniklými.

Dlouho předtím, než velké firmy a korporace pochopily, že jejich operace jsou fikcí, kterou je třeba do smyslů veřejnosti pevně vštípit, vytvořil tisk obraz komunity jako řady probíhajících akcí, sjednocovaných datem. Vedle používaného jazyka je datum jediným organizačním principem novinového obrazu komunity. Odstraňte je, a dnešní noviny budou k nerozeznání od zítřejších. Přesto je nepřijemné přečíst si týden staré noviny a nevšimnout si, že nejsou dnešní. Jakmile tisk poznal, že prezentace zpráv není pouhým opakováním toho, co se událo, a hlášením zpravodajů, nýbrž přímou příčinou událostí, došlo k mnoha změnám. Inzeráty a reklamy, které byly do té doby omezo-
vány, se v podobě senzačních zpráv a s Barnumovou pomocí prodraly na přední stránky. Dnešní tiskový agent na noviny pohlíží stejně jako břichomluvec na svou figurínu. Může je přimět, aby říkaly to, co on chce. Dívá se na ně jako malíř na svou paletu a tuby s barvou; z nekonečných zdrojů existujících událostí lze získat nekonečnou pestrost mozaikových účinků. Každého soukromého klienta lze zasadit do široké škály různých modelů a tónů veřejných záležitostí, zajímavostí a analýz.

Budeme-li věnovat příslušnou pozornost skutečnosti, že tisk je mozaikovým, participacním druhem organizace, že je jakýmsi kutilským světem, uvidíme, proč je pro demokratickou vládu tak nezbytný. Na mnoha místech své studie o tisku *Čtvrtý pilíř vlády* si Douglas Cater láme hlavu nad skutečností, že v extrémní fragmentarizaci vládních ministerstev a agentur se tisku jaksi daří udržet je ve vztahu k sobě navzájem a k celé zemi. Cater zdůrazňuje paradox, že se tisk oddal procesu očišťování pomocí publicity, a že přesto musí být v elektronickém světě bezešvého tkaniva událostí téměř všechno drženo v tajnosti. Přísně tajné zále-

žitosti jsou pomocí kouzelné pružnosti řízeného úniku informací přeloženy do veřejné participace a odpovědnosti.

Právě pomocí tohoto druhu vynalézavé každodenní adaptace se západní člověk začíná přizpůsobovat elektrickému světu totální vzájemné závislosti. Nikde není tento transformující proces adaptace vidět lépe než na příkladu tisku. Tisk sám ukazuje rozpornost individualistické technologie, která je oddána utváření a odhalování skupinových postojů.

Nyní bychom se mohli podívat na to, jak byl v nedávné době tisk změněn telefonem, rozhlasem a televizí. Už jsme viděli, že se telegraf stal faktorem, který nejvíce přispěl k vytvoření mozaikového vzhledu moderního tisku a jeho masy diskontinuitních a nesouvisejících rysů. Právě tento skupinový obraz kolektivního života konstituuje účastníka tohoto média spíše než nějaký redakční názor nebo zaujatost. Pro knižního člověka, který si zachovává odstup soukromé kultury, je na tisku skandální právě jeho nestydatá vtaženost do hlubin lidského zájmu a citu. Tím, že telegraf eliminoval v prezentaci zpráv čas a prostor, oslabil soukromí knižní formy a místo toho zintenzívnil nový obraz, jaký veřejnost o tisku má.

Prvním otřesným zážitkem novináře, který přijede na návštěvu do Moskvy, je neexistence telefonních seznamů. Dalším ohromujícím zjištěním je neexistence ústředn na vládních ministerstvech. Musíte číslo znát, jinak máte smůlu. Médilog přečte s nadšením stovky svazků jen proto, aby objevil takovéto dvě podrobnosti, které vrhají jasné světlo do obrovského temného světa tisku a osvětlují úlohu telefonu z hlediska jiné kultury. Americký novinář do značné míry sestavuje své články a pracuje s údaji po telefonu, protože orální proces je tak rychlý a bezprostřední. Náš populární tisk se dosti podobá šeptandě. Naproti tomu ruský a evropský novinář je literátem. Je to paradoxní, avšak tisk v literární Americe má intenzivně orální ráz, zatímco v orálním Rusku a v Evropě jsou charakter a funkce tisku silně literární.

Angličané mají tak neradi telefon, že si raději nechávají doručovat poštu několikrát denně. Pro Rusy je telefon symbolem společenského postavení, podobně jako budík pro africké kmenové náčelníky, kteří jej nosí jako součást oděvu. Mozaika tiskového obrazu se v Rusku pocituje jako bezprostřední forma kmenové jednoty a participace. Komunistická strana si cení právě těch vlastností tisku, které

považujeme za nejméně slučitelné s přísnými individuálními normami literární kultury. Lenin kdysi prohlásil: „Noviny jsou nejen kolektivním propagandistou a kolektivním agitátorem; jsou také kolektivním organizátorem.“ Stalin je nazval „nejmocnější zbraní strany“. Chruščov o nich hovoří jako o „naší hlavní ideologické zbraní“. Tito lidé měli větší smysl pro kolektivní formu tiskové mozaiky s její kouzelnou mocí prosazovat své vlastní premisy než pro tištěné slovo jakožto výraz soukromého názoru. V orálním Rusku je fragmentarizace vládní moci neznámou věcí. Naše funkce tisku jakožto sjednocovatele fragmentarizovaných úřadů není nic pro ně. Ruský monolit využívá mozaiku tisku úplně jinak. Rusko dnes potřebuje tisk (jako my dříve knihu) k tomu, aby přeložil kmenové a orální společenství do určitého stupně vizuální a uniformní kultury, v níž by mohl existovat tržní systém.

V Egyptě je tisku zapotřebí k vyvolání nacionalismu, oné vizuální jednoty, která lidi vytrhuje z místních a kmenových modelů. Je paradoxní, že v Egyptě vystoupil rozhlas do popředí jako oživovatel starých kmenů. Bateriové rádio na hřbetě velblouda dává beduínským kmenům dosud neznámou sílu a vitalitu, takže si pouze zakrýváme reálnou situaci, když používáme slovo „nacionalismus“ k označení zuřivé orální agitace, kterou Arabové pocítili díky rozhlasu. Jednoty arabského světa může být dosaženo jenom pomocí tisku. Nacionalismus byl v západním světě neznám až do renesance, kdy Gutenberg umožnil vidět mateřský jazyk v uniformním hávu. Rozhlas nečiní vůbec nic pro tuto uniformní vizuální jednotu, která je pro nacionalismus tak nezbytná. Některé arabské vlády se pokusily omezit poslech programů vysílaných jednotlivými státy. Vydaly proto zákaz užívání sluchátek, a tím vlastně posluchače dohnaly ke kmenovému kolektivismu. Rozhlas obnovuje cit pro kmenovost a výlučnou vtaženost do příbuzenské sítě. Na druhé straně tisk vytváří vizuální, nepřilíš vtaženou jednotu, která dokáže pojmut mnoho kmenů a různost soukromých názorů.

Zatímco telegraf zkrátil větu, rozhlas zkrátil zprávy a televize naučila žurnalisty klást otázky. Tisk je dnes nejenom telefotografickou mozaikou, která hodinu po hodině zachycuje vývoj lidského společenství; jeho technologie je zároveň i mozaikou všech technologií komunity. Dokonce i ve svém výběru zveřejňovaných zpráv dává tisk přednost těm osobám, které již ve filmu, rozhlase, televizi a na diva-

delní scéně dosáhly určité proslulosti. Tato skutečnost ukazuje povahu média tisku, neboť ten, kdo se objevuje jenom v novinách, je jenom obyčejným občanem.

Výrobci nedávno přišli s tapetami, které vypadají jako francouzské noviny. Aby Eskymákům nekapalo na hlavu, připevňují si na strop svých iglů stránky z časopisů. Avšak i obyčejné noviny na podlaze kuchyně odhalí zprávy, které nám ušly, když jsme je měli poprvé v rukou. Ať již čteme tisk proto, abychom ve veřejných dopravních prostředcích získali chvilku soukromí, nebo abychom byli v soukromí vtaženi do komunálních záležitostí, dosahuje jeho mozaika komplexní mnohaúrovňové funkce skupinového vědomí a participace. To kniha nikdy nedokázala.

Formát tisku — to jest jeho strukturální charakteristiku — zcela přirozeně převzali básníci jako Baudelaire, kteří chtěli evokovat inkluzivní vědomí. Naše dnešní obyčejná novinová stránka není pouze *avantgardisticky* symbolická a surrealistická; ona také *inspirovala* počátky symbolismu a surrealismu v umění a poezii, jak se o tom může přesvědčit každý, kdo si přečte Flauberta či Rimbauda. Kterákoli část Joyceova *Odyssea* nebo kterákoli báseň T. S. Eliota z období před jeho *Kvartety* se pro nás stanou pochopitelnějšími, budeme-li k nim přistupovat jako k novinové formě. Strohá kontinuita knižní kultury však od-suzuje jakoukoli zmínku o těchto *liaisons dangereuses* jednotlivých médií, zvláště pak skandální milostnou aféru knižní stránky s elektronickými tvory z druhé strany lino-typu.

S ohledem na zakořeněný zvyk tisku očišťovat pomocí publicity bychom se mohli otázat, zda nepovede k nevyhnutelnému střetu s médiem knihy. Tisk jakožto kolektivní a komunální obraz je v přirozené opozici proti veškeré soukromé manipulaci. Do tisku se dostane každý obyčejný smrtelník, který kolem sebe začne dělat rozruch, jako by byl nějakou veřejně známou veličinou. Každý jednotlivec manipulující veřejností ve svůj prospěch může také pocítit očištnou moc publicity. Háv neviditelnosti by tedy zřejmě nejpřirozeněji padl těm, kdo vlastní noviny nebo kdo jich široce využívají ke komerčním účelům. Cožpak toto nemůže být vysvětlením podivné posedlosti knižního člověka tiskovými magnáty jakožto v podstatě zkorumpovanými individui? Pouhý soukromý a fragmentární názor čtenářů a autorů knih se přirozeně bude stavět nepřátelsky k velké komunální moci tisku. Ždalo by se, že jakožto formy, jakožto

média, jsou kniha a noviny navzájem nejméně sluchitelné. Vlastníci médií se vždy snaží dát veřejnosti to, co chce, protože cítí, že jejich moc spočívá v *médiu* a ne v *poselství* či programu.

/22/
AUTOMOBIL:
MECHANICKÁ NEVĚSTA

Podívejme se na zprávu, z níž je dobře patrný význam automobilu v životě společnosti:

Bylo to úžasné. Seděl jsem si ve svém bílém continentalu. Na sobě jsem měl zářivě bílou vyšivanou kovbojskou košili z čistého hedvábí a černé gabardénové kalhoty. Vedle mne seděla černá dánská doga, importovaná z Evropy. Jmenovala se Dana von Krupp. Tohle se prostě nedá přetruhnout.

I když mají možná pravdu kritické hlasy, že Američané jsou výtvozem čtyř kol a že si americká mládež slibuje od dospělosti spíše řidičský průkaz než právo volit, nelze popřít, že se auto stalo součástí oděvu, bez něhož se v městském prostředí cítíme nejistí, neoblečení a neúplní. Podle některých pozorovatelů byl v poslední době dům jako symbol společenského postavení nahrazen automobilem. Je-li tomu tak, posun z mobilní otevřené silnice k přistřiženým kořenům předměstských čtvrtí může znamenat, že se americká orientace významně změnila. Roste znepokojení nad mírou, do jaké se automobily staly skutečným obyvatelstvem našich měst. Díky tomuto vývoji se z měst vytratilo lidské měřítko jak co do moci, tak vzdáleností. Urbanisté zkoumají způsoby a prostředky, kterými by byla naše města vymaněna z područí velkých dopravních zájmů a navrácena chodcům.

Lynn White vypráví ve své práci *Středověká technologie a společenské změny* o třmenu a rytíři v těžkém brnění. Opancéřovaný jezdec byl tak drahý a přitom pro útočný boj tak nezbytný, že náklady na jeho výzbroj vedly ke vzniku kooperativního feudálního systému. Renesanční střelný prach a dělostřelectvo skoncovaly s vojenskou rolí rytíře a vrátily město chodeckému měšťanovi.

Zatímco je motorista technologicky a ekonomicky vysoko nadřazen ozbrojenému rytíři, elektrické změny techno-

logie jej mohou vyhodit ze sedla a udělat z nás opět chodce. Vazba „chodit do práce“ se může ukázat přechodnou fází, stejně jako „jít nakupovat“. Zájmy potravinářských obchodů už dlouho předvídají možnost nákupu pomocí obousměrné televize či videotelefonu. William M. Freeman napsal v listě *The New York Times* (úterý 15. října 1963), že v budoucnosti nepochybně „dnešní rozvázkové vozy vymizí . . . Místo toho si zákazníci budou moci vyladit různé obchody. Svoji kreditní kartu pošlou automaticky pomocí televize. Na barevné obrazovce si budou moci prohlížet dokonalé obrázky zboží. Koncem století se spotřebitel díky televizi bude moci s obchodem spojit přímo, bez ohledu na to, kolik mil je bude dělit“.

Všechna podobná proroctví mají jednu vadu: předpokládají stabilní rámec skutečnosti — v tomto případě dům a obchod —, což je obvykle to první, co zanikne. Měnící se vztah mezi zákazníkem a obchodníkem není ničím ve srovnání se změnou modelu práce samé, která nastává ve věku automatizace. V tomto smyslu bude automobil jakožto dopravní prostředek následovat koně. V dopravě kůň ztratil svoji úlohu, avšak vrátil se jako zdroj zábavy. Stejně tomu bude s automobilem. Jeho budoucnost není v dopravě. Kdyby byl automobilový průmysl v roce 1910 — tehdy byl ještě v plenkách — považoval za vhodné svolat konferenci o budoucnosti koní, byla by se diskuse točila kolem nového uplatnění těchto zvířat a kolem nového druhu výcviku, který by rozšířil jejich využití. Převrat v dopravě, bydlení a urbanistice by byl zůstal nepovšimnut. Nikoho by bylo ani nenapadlo, že se naše ekonomika zaměří na výrobu a servis automobilů a že značnou část svého volného času strávíme na ohromném novém systému silnic. Jinými slovy je to rámec sám, který se mění s novou technologií, nejen obraz v rámu. Místo abychom pomýšleli na nákupy prostřednictvím televize, měli bychom si uvědomit, že televizní komunikace znamená konec nákupů vůbec, a také konec práce v její dnešní podobě. Stejná falešná představa zatěžuje i naše myšlení o televizi a vzdělání. Chápeme televizi jako nepodstatnou pomůcku. Ve skutečnosti už transformovala proces učení mladých lidí, zcela bez ohledu na školu a domov.

Když ve třicátých letech miliónová vydání comics zaplavila mladé lidi kalužemi krve, zřejmě nikoho nenapadlo, že emociálně je násilí miliónů automobilů v našich ulicích nesrovnatelně hysteričtější než vše, co kdy bylo vytištěno.

Kdyby se všichni nosorožci a hroši světa sešli v jednom městě, nemohli by ani zdaleka vytvořit takové ohrožení a explozivní intenzitu, jakou dnes a denně zakoušíme s výbušnými motory. To se od lidí vskutku očekává, že všechnu tu sílu a explozivní násilí budou internalizovat, že tedy s nimi budou žít, aniž by je kompenzovali a vyvážili jakousi formou fantazie?]

V němých filmech dvacátých let se ve spoustě sekvencí objevoval automobil a policisté. Protože byl tehdy film považován za optickou iluzi, dopravní strážník byl tou hlavní připomínkou existence základních pravidel hry fantazie. V této roli utřil bezpočet ran. Naším očím se automobily dvacátých let jeví jako důvtipné vynálezy, které byly narychlo smontovány v nějaké dílně. Byly výrazné a jednoznačně spojeny s károu. Pak přišly balonové pneumatiky, masivní interiér a vypouklé blatníky. Někteří lidé spatřují ve velkém autě jakéhosi nafouklého člověka ve středním věku, který se objevil po nemotorném období první milostné aféry Ameriky s automobilem. I když interpretace vídeňských psychoanalytiků, podle níž je automobil sexuální objekt, působí komicky, obrátila přinejmenším pozornost k tomu, že lidé, podobně jako včely v rostlinném světě, jsou odjakživa sexuálními orgány technologického světa. Auto není o nic více a o nic méně sexuálním objektem než kolo nebo kladivo. Motivačním analytikům zcela uniklo, že se od příchodu rozhlasu a přímo drasticky od příchodu televize změnil smysl Americanů pro prostorovou formu. Je zavádějící, i když neškodné, když se snažíme pochopit tuto změnu jako pána ve středním věku, který se natahuje po éterické Lolitě.]

V nedávných letech automobil nepochybně prodělal jakousi přísnou odtučňovací kúru. Kdybychom se však otázali: „Udrží se automobil?“ nebo „Přežije automobil?“, vyvolalo by to okamžitě zmatek a pochyby. Je to zvláštní, ale v našem rychle postupujícím věku, kdy se jedinou konstantou našeho života stala změna, si takovou otázku vůbec neklademe. Samozřejmě bude odpověď záporná. V elektrickém věku zastarává i samo kolo. Lidé v centru automobilového průmyslu si uvědomují, že automobil je přechodný jev, stejně jako bylo odsouzeno k zániku plivátko hned poté, co se v kancelářích za psacím strojem objevily ženy. Co tito lidé podnikli pro to, aby automobilovému průmyslu usnadnili odchod z jeviště? Zastarávání kola ještě neznamená jeho zmizení. Znamená jen, že podobně

jako v případě psaní nebo typografie se kolo dostane na vedlejší kolej vývoje kultury.

V polovině devatenáctého století dosáhly na venkovských cestách velkého úspěchu parovozy. Pouze vysoké mýtné, uvalené místními úřady, zabránilo parovozům v používání silnic. V roce 1887 ve Francii poprvé namontovali na kola parovozy pneumatiky. V roce 1899 začal mít velký úspěch americký parovůz bratří Stanleyových. Již v roce 1896 postavil svůj první vůz Ford. V roce 1903 byla založena firma Ford Motor Company. Tato událost se stala elektrickou jiskrou, která vedla k přechodu od parního stroje k benzínovému motoru. Zkřížení biologické formy, v tomto případě elektřiny, s formou mechanickou, vedlo k zatím největšímu uvolnění energie.

Těžkou ránu zasadila americkému automobilu televize. Automobil a montážní linka se staly vyvrcholením gutenbergovské technologie, tj. uniformních a opakovatelných procesů, aplikovaných na všechny aspekty práce a života. Televize vzala v potaz všechny mechanické teze o uniformitě a standardizaci a relativizovala i všechny spotřebitelské hodnoty. Přinesla také posedlost studiemi hlubin duše a psychoanalýzou. Motivační výzkum, který nabídl možnost spojení inzerátu a *id*, se okamžitě stal přijatelným pro hektický svět členů správních rad, kteří měli na nový americký vkus stejný názor jako Al Capp, když úderem televize přišel o svých 50 miliónů čtenářů. Něco se stalo. Amerika se změnila.

Po čtyřicet let byl automobil velkým nivelizátorem fyzikálního prostoru i sociálních rozdílů. Řeči o americkém automobilu jakožto symbolu společenského postavení vždycky přehlížely základní fakt, že právě síla automobilu nivelizuje všechny sociální rozdíly a vytváří z chodce občana druhé kategorie. Mnozí si povšimli, že skutečným faktorem integrace a nivelizace bělochů a černochů na americkém Jihu bylo osobní a nákladní auto a ne vyjádření mravních názorů. Je prostou samozřejmostí, že více než každý kůň je automobil extenzí člověka, která mění jezdců v supermana. Je horkým, explozivním médiem sociální komunikace. Tím, že televize ochladila americký veřejný vkus a vytvořila novou potřebu jedinečného obklopujícího prostoru, které rychle vyhověl evropský automobil, vyhodila prakticky ze sedla amerického autorytífe. Malá evropská auta jej opět srážejí téměř na úroveň chodce. Někteří řidiči s nimi dokáží jezdit po chodníku.

Automobil dosáhl sociální nivelizace výhradně pomocí koňské síly. Potom vytvořil silnice a letoviska, která jsou si po celé zemi navzájem podobná jako vejce vejci a jsou stejně přístupná všem. Od příchodu televize se navíc přirozeně objevují časté stížnosti na tuto uniformitu dopravních prostředků a rekreace. Vyjádřil to John Keats ve svém útoku na automobil a průmysl v knize *Domýšlivé kočáry*: kam může jet jedno auto, dojedou všechna, a dojede-li jedno auto, bude je nepochybně následovat automobilová civilizace. Toto je však televizně orientovaný pocit, který není jen protiautomobilový a protistandardizační, nýbrž také protigutenbergovský, a proto je také protiamerický. Samozřejmě si uvědomuji, že John Keats neměl na mysli *toto*. Nikdy nepřemýšlel o médiích nebo o způsobu, jímž Gutenberg vytvořil Henryho Forda, montážní linku a standardizovanou kulturu. Věděl jen to, že je populární odsuzovat uniformní, standardizované a horké formy komunikace vůbec. Z tohoto důvodu mohl Vance Packard kout žhavě železo svojí prací *Skrytí přesvědčovači*. Kašlal na staromódní prodavače a horká média stejně jako časopis *MAD*. Před vznikem televize by taková gesta byla nesignifikantní, nevyplatila by se. Dnes se posměch mechanickým a pouze standardizovaným předmětům vyplácí. John Keats dokázal vzít v potaz hlavní svátost beztržidní americké společnosti: „Jestliže jste viděli jednu část Ameriky, viděli jste ji celou.“ Automobil dal Američanům příležitost ne cestovat a prožívat dobrodružství, nýbrž „stát se stále obyčejnějšími“. Od příchodu televize se stalo populárním pohlízet na stále nové uniformní a opakovatelné produkty průmyslu se stejným opovržením, jaké možná cítil v roce 1890 k nočníkové dynastii takový intelektuální guru, jakým byl Henry James. Automatizace může zvládnout výrobu automobilu či kabátu na zakázku s takovou rychlostí a láci, jakou dnes umožňuje montážní linka. Ve věku automatizace možná zvládneme výrobu automobilu nebo kabátu na zakázku s menší námahou, než tyto předměty vyrábíme dnes, v době standardizace. Avšak v našem tržním a distribučním systému nemůže obfhat jedinečný výrobek. V důsledku toho vstupujeme v marketingu i všude jinde do krajně revolučního období.

Evropané, kteří před druhou světovou válkou přijížděli do Ameriky, říkali: „Ale vždyť vy tady máte komunismus!“ Tím chtěli říct nejenom, že *máme* standardizované zboží, nýbrž i že je má *každý*. Naši milionáři nejen jedli

kukuřičné vločky a párky, ale vskutku se považovali za příslušníky střední třídy. Za koho jiného? Kam jinam by mohl americký milionář patřit než ke „střední třídě“, pokud nebyl nadán tvůrčí imaginací umělce, která by mu umožnila vést jedinečný život? Je skutečně tak podivné, že Evropané spojovali uniformitu prostředí a zboží s komunismem? Je podivné, že Lloyd Warner a jeho kolegové ve svých pracích o amerických městech tvrdili, že americký třídní systém je založen na příjmu? Ani ten nejvyšší příjem nemůže Severoameričany vysvobodit z jejich „středostavovského“ života. I ten nejnižší příjem každému tuto středostavovskou existenci do značné míry zaručuje. Jinými slovy jsme vskutku silně homogenizovali své školy, továrny, města a zábavu, neboť jsme literární a přijímáme logiku uniformity a homogenity, která se skrývá v gutenbergovské technologii. Evropa tuto logiku až donedávna neakceptovala. V Americe se o ní nedávno začalo pochybovat, a to od doby, kdy taktilní síť televizní mozaiky začala prostupovat smysly Američanů. Jestliže populární spisovatel může sebevědomě odsuzovat cestování automobilem jako něco, co činí řidiče „stále obyčejnějším“, zpochybňuje tím tkáň amerického života.

Když před několika málo léty uvedla firma Cadillac na trh svůj nový model „El Dorado Brougham“, chlubila se, že je vybaven křídélky, blatníky s ploutvemi, panoramatickými skly, nárazníky ve tvaru račích křídel a s výčnělky ve tvaru projektilu, výfukem v zadním nárazníku a mnoha dalšími exotickými prvky, vypůjčenými z nemotoristického světa. Diváci si nový model měli asociovat s havajskými surfaři, s racky, vznášejícími se ve vzduchu jako čtyřicetacentimetrové granáty a s budoárem markýzy de Pompadour. Mohl by tohle časopis *MAD* přetrumfnout? V televizním věku by se každá z těchto povídek z Vídeňského lesa mohla spolehlivě stát ideálním komickým námětem pro *MAD*. Ten scénář tu byl vlastně odjakživa, ale veřejnost na něj byla připravena teprve televizí.

Kdo si plete automobil se symbolem společenského postavení jen proto, že jej má považovat za všechno možné, jen ne za automobil, ten nechápe celý smysl tohoto velmi pozdního produktu mechanického věku, který dnes přizpůsobuje svoji formu mechanické technologii. Automobil je dokonalou ukázkou uniformního, standardizovaného mechanismu, který patří do stejného rodu jako gutenbergovská technologie a literárnost, které vytvořily první bez-

třídní společnost světa. Automobil dal demokratickému rytíři zároveň koně, zbroj a nadutou drzost, a proměnil jej tak ve špatně řízenou střelu. Americký automobil vlastně nivelizoval ne směrem dolů, nýbrž nahoru, k aristokratismu. Enormní růst a rozdělení moci také vyrovnalo literárnost a různé další formy mechanizace. Ochota přijmout automobil za symbol společenského postavení, i když jeho dražší provedení je používáno jen vyššími úředníky, není způsobena automobilem a mechanickým věkem, nýbrž elektrickými silami, které dnes končí spolu s naším mechanickým věkem uniformity a standardizace a obnovují normy společenského postavení a role.

Když byl automobil novinkou, zdůrazňoval typicky mechanickým způsobem explozi a oddělování funkcí. Ve dvacátých letech automobil rozbil rodinný život, alespoň to tak vypadalo. Jako nikdy předtím oddělil pracoviště od domova. Explodoval každé město do tuctu předměstských čtvrtí a pak mnohé formy městského života rozšířil podél silnic tak, že volná silnice nakonec začala vyhlížet jako nepřetržité město. Vytvořil asfaltové džungle a vedl k tomu, že bylo zabetonováno 100 000 čtverečných kilometrů zeleně a hezké krajiny. Když lidé začali cestovat letadly, osobní automobil spolu s nákladním společně zruinovaly železnice. Dnes malé děti žadoní o svezení vlakem, jako kdyby to byl dostavník nebo kůň se sáněmi: „Ještě než je zruší, tati.“

Automobil skoncoval s venkovem a nahradil jej novou krajinou, v níž se stal jakýmsi přespolním běžcem. Zároveň zničil město jakožto neformální prostředí, v němž bylo možno vychovávat děti. Ulice, ba dokonce chodníky, se staly pro neformální vzájemnou souhru příliš intenzivním místem. Jak se město naplnilo mobilními cizinci, stali se cizími i lidé ze sousedství. To je historie automobilu, která už nebude dlouho pokračovat. Po nástupu televize se vlna vkusu a tolerance obrátila. Horké automobilové médium se stává stále nudnějším. Jen si vezměte přechod na křižovatce: malé dítě má zázračnou sílu zastavit nákladní auto s cementem. Tato změna učinila velkoměsto nesnesitelným v očích těch, které by něco takového před deseti lety ani nenapadlo, stejně jako by je nenapadlo číst *MAD*.

Médium automobilu má stále ještě schopnost transformovat modely lidských sídel. To se plně ukazuje na způsobu, jímž nová městská kuchyně nabyла stejně centrální a sociálně mnohostranné role jako stará kuchyně na ven-

kově. Starou kuchyní se vcházelo do venkovského domu. Byla centrem společenského života. Nový předměstský dům opět činí kuchyni centrem. V ideálním případě je umístěna tak, že je do ní snadný přístup z garáže. Automobil se stal krunýřem, ochrannou a agresivní ulitou městského a předměstského člověka. Ještě předtím, než se objevil volkswagen, připomínal automobil pozorovatelům pouličního ruchu brouka s lesklým zadečkem. Ve věku taktálně orientovaného sportovního potápěčství je tento tvrdý a lesklý krunýř jednou z nejčernějších známek svědčících proti automobilu. Právě pro motorizovaného člověka byla postavena nákupní střediska. Jsou to podivné ostrůvky, na nichž se chodec cítí opuštěn, jakoby bez těla. Bzučení automobilu mu jde na nervy.

Automobil zkrátka zcela proměnil všechny prostory, které lidi spojují a oddělují. Tato situace potrvá dalších deset let. V té době již budeme znát elektronické nástupce automobilů.

Autoři reklam jsou pod stálým tlakem, aby se stále více přizpůsobili motivaci a tužbám publika. Zatímco význam produktu klesá, význam publika stoupá. Krajním příkladem toho je série reklam na korzety, v nichž se s veškerým důrazem tvrdí, že „to, co cítíte, není korzet“. Reklama by v sobě měla zahrnout zkušenost publika. Produkt a reakce publika se stávají jediným komplexním modelem. Umění inzerce skvěle naplnilo definici antropologie z jejich počátku jakožto „vědy o muži objímající ženu“. V reklamě se projevuje stálý trend k předvedení produktu jakožto nedílné součásti větších sociálních účelů a procesů. Komerční umělci, disponující obrovskými prostředky, mají sklon vytvářet z reklamy ikon. Ikony nejsou specialistickými fragmenty nebo aspekty, nýbrž jednotnými, komplexními a komprimovanými obrazy. Soustřeďují se na rozsáhlou oblast zkušenosti v miniaturním rámci. Trend v reklamě tedy směřuje od spotřebitelova obrazu k obrazu procesu očima výrobce. Kolektivní obraz procesu dává spotřebiteli roli výrobce.

Toto nové a výrazné směřování reklamy k ikonické image značně oslabilo postavení časopisů, zvláště obrázkových. Časopisecké rubriky už dávno doplňují svá témata a zprávy obrazovým materiálem. Vedle těchto časopiseckých rubrik, prezentujících záběry a fragmentární názory, existuje i nová masivní ikonická inzerce se svými komprimovanými obrazy, které v jediné image spojují výrobce se spotřebitelem, prodávajícího se společností. Vedle inzerce působí rubriky bledě, slabě a bezkrevně. Rubriky patří do starého obrazového světa, který předcházel mozaikovému zobrazování televize.

Právě silná mozaiková a ikonická dynamika, která se v našem životě objevila po nástupu televize, vysvětluje paradoxní vzestup časopisů jako *Time* a *Newsweek*. Tyto ča-

sopisy prezentují zprávy v komprimované mozaikové formě, která je skutečně obdobou světa reklamy. Mozaiková zpráva není ani vyprávěním, ani hlediskem, není ani výkladem, ani komentářem. Je kolektivním hloubkovým imagem komunity v akci, vyzývajícím k maximální participaci na sociálním procesu.

Zdá se, že působení inzerátů je založeno na velmi moderním principu: malá sada či model se v hlučné, redundanční palbě opakování nakonec prosadí. Reklama dotlačila princip hluku až na úroveň přesvědčení. Je v naprostém souladu s postupy, jichž se užívá při „promývání mozku“. Příčinou může být právě tento hloubkový princip útoku na podvědomí.

Mnozí lidé vyjádřili nespokojenost s dnešní reklamou. Reklamní průmysl je prostě brutálním pokusem o rozšíření principů automatizace do všech oblastí života společnosti. V ideálním případě reklama usiluje o naprogramovanou harmonii všech lidských motivací, tužeb a snah. S použitím rukodělných metod usiluje o dosažení konečného elektronického cíle: kolektivního vědomí. Až se veškerá výroba a spotřeba dostanou do předzjednané harmonie se všemi tužbami a snahami, reklama zajde na svůj vlastní úspěch.

Televize postavila reklamu založenou na podvědomí před nenadálou překážku. Televize se daleko více obrací na vědomí nevědomého, než agresivní prezentace zboží v tisku, časopisech, filmu a rozhlasu. Změnila se jak smyslová tolerance publika, tak metody reklamních pracovníků. V novém chladném televizním světě působí starý horký svět agresivního a vmlouvavého obchodníka starobylým šarmem písniček a oděvů dvacátých let. Když si Mort Sahl a Shelley Berman utahují ze světa reklamy, neurčují tím trend, jen se jím řídí. Přišli na to, že stačí promítnout nějakou reklamu nebo zprávu a obecenstvo se začne svíjet smíchy. Před lety Will Rogers objevil, že se diváci rozveselí, jestliže jim začnete na jevišti předčítat z novin. To samé dnes platí o reklamě. Každá reklama v novém prostředí působí legračně. Jinými slovy je komická každá reklama, kterou vnímáme vědomě. Reklama není určena pro vědomou spotřebu. Je zamýšlena jako podprahová dávka drogy, která má v podvědomí lidí, zvláště sociologů, vyvolat hypnotické účinky. Toto je jedním z nejvíce povznášejících aspektů obrovského výchovného podniku, kterému říkáme reklama; jeho dvanáctimiliardový roční rozpočet se blíží

výši celostátních výdajů na školství. Za každým nákladným inzerátem se skrývá dřina, pozornost, ověřování, důvtip, um a dovednost mnoha lidí. Sestavení každého významného inzerátu v novinách a časopisech dalo víc přemýšlení a práce než sepsání jejich článků a úvodníků. Každý nákladný inzerát je pečlivě postaven na vyzkoušených základech stereotypů či „souborů“ ustálených postojů veřejnosti, stejně jako je každý mrakodrap postaven na kamenném podloží. Protože při sestavování inzerátů na jakékoli běžné zboží spolupracují vysoce odborné a vnímavé talentované týmy, je zřejmé, že každý slušný inzerát je dynamickou dramaturgií života komunity. Žádná skupina sociologů se nemůže ve shromažďování a zpracovávání použitelných dat o společnosti reklamními týmy ani vzdáleně vyrovnat. Reklamní týmy ročně utrácejí miliardy na výzkum a testování reakcí. Jejich produkty jsou skvělou snůškou materiálu o společné zkušenosti a pocitech celé komunity. Kdyby se reklama od tohoto centra společné zkušenosti vzdálila, samozřejmě by se okamžitě zhroutila a ztratila by veškerou moc nad našimi pocity.

Reklama ovšem využívá groteskním způsobem nejzákladnější a nejověřenější formy lidské zkušenosti. Je také stejně rozporná — podíváme-li se na ni vědomě — jako když je striptýz doprovázen melodií „Stříbrné nitky ve zlatě“. Avšak žabí muži lidského vědomí z Madison Avenue reklamu pečlivě koncipují pro polovědomou recepci. Pouhá existence reklamy svědčí o náměsícném stavu unavené metropole a zároveň k němu přispívá.

Po druhé světové válce si jeden reklamou odkojený americký důstojník s určitými obavami povšiml, že Italové sice znají jména svých ministrů, že však neznají značky zboží, které proslulí Italové používají. Poukázal také na to, že zdi italských měst jsou polepeny politickými hesly a ne reklamními. Předpověděl, že dokud si Italové nezačnou lámat hlavu nad konkurujícími značkami kukuříčných vloček a cigaret, místo aby se zabývali schopnostmi veřejných osobností, nedosáhnou prosperity a vnitropolitického uklidnění. Onen americký důstojník dokonce tvrdil, že demokratická svoboda do velmi značné míry spočívá v ignorování politiky a v obrácení pozornosti k problémům, jako jsou pleš, chlupaté nohy, líná střeva, pokleslé poprsí, vystupující zuby, nadváha a únava stáří.

Ten důstojník měl asi pravdu. Každá komunita, která chce usnadnit a maximalizovat výměnu zboží a služeb,

prostě musí svůj sociální život homogenizovat. Rozhodnutí homogenizovat se je snadné pro vysoce literární obyvatelstvo anglosaského světa. Orální kultury je však učiní jen obtížně, protože jsou až příliš náchylné překládat poselství rozhlasu spíše do kmenové politiky než do nového způsobu pohonu cadillaků. To je jeden z důvodů, proč se kmenovosti propadlý nacista cítil nadřazen americkému konzumentovi. Kmenový člověk si velmi snadno povšimne nedostatků literární mentality. Na druhé straně literární společnosti trpí specifickou iluzí, že jsou vysoce uvědomělé a individualistické. V elektrickém věku umělecký svět stále kritizuje typografické působení modelů lineární uniformity a fragmentarizované opakovatelnosti. Lineární proces byl vytlačen nejen z průmyslu, nejen z řízení a výroby, nýbrž také z oblasti zábavy. Nová mozaiková forma televizního obrazu nahradila gutenbergovské strukturální premisy. Recenzenti románu Williama Burroughse *Nahý oběd* si povšimli, jak často autor používá termín a metodu „mozaiky“. Díky televiznímu obrazu působí svět běžných značek spotřebního zboží pouze komicky. Je tomu tak proto, že mozaiková síť televizního obrazu si vynucuje takovou míru aktivní participace diváka, že v něm vzniká nostalgie po předkonzumním způsobu života, po starých časech. Vážné pozornosti se dostalo Lewisi Mumfordovi, který tvrdí, že pro naši dobu a potřeby je relevantní sevěná forma středověkých měst.

Reklamní průmysl se dostal do tempa teprve koncem minulého století, kdy byl vynalezen tisk ze štočků. Od té doby jsou inzeráty a obrázky zaměnitelné. Ještě významnější bylo, že obrázky umožnily velký růst nákladů novin a časopisů, což opět zvýšilo množství a výnosnost inzerátů. Dnes je nepředstavitelné, že by si nějaký deník či periodikum udržely bez ilustrací více než pár tisíc čtenářů. Obrázkový inzerát i článek s ilustracemi nám okamžitě předkládají velké množství informací a lidí. To nám umožňuje udržovat krok s naším typem kultury. Bylo by přirozené a nezbytné, kdyby se mladým lidem dostalo přinejmenším stejného výcviku vnímání tohoto grafického a fotografického světa, jaký dostávají v oblasti typografické. Naléhavější je potřeba výcviku v grafice, neboť obsazování a aranžování herců v inzerátech je úkolem komplexním a zároveň velmi zrádným.

Někteří autoři argumentují tím, že grafická revoluce posunula naši kulturu od soukromých ideálů ke kolektivním

obrazům. To se rovná tvrzení, že nás fotografie a televize svádějí, abychom od *literárního* a soukromého „návoru“ přešli do komplexního a inkluzivního světa skupinového ikonu. To reklama zajisté činí. Místo aby představovala soukromou argumentaci či pohled, nabízí způsob života, který je zároveň pro všechny i pro nikoho. Činí tak pomocí argumentů, které se týkají pouze nedůležitých a triviálních záležitostí. Například přepychový inzerát na automobil ukazuje dětské chrástítko na tlustém koberci pod zadními sedadly a tvrdí, že koberec odstranil nežádoucí drnčení auta stejně snadno, jako by mohl jeho majitel odstranit chrástítko. Ve skutečnosti takovýto text nemá s chrástítky nic společného. Je to pouze žertovný gag, který má odlákat kritickou pozornost, zatímco na hypnotizovaného diváka působí obraz automobilu. Ti, kteří po celý život protestují proti „živým a zavádějícím inzerátům“, jsou pro reklamní pracovníky darem z nebes stejně jako militantní abstinenti pro pivovary a moralističtí cenzoři pro knihy a filmy. Protestující dovedou výborně vychvalovat a urychlovat. Díky obrázkům se funkce reklamních textů stala stejně náhodnou a latentní, jako je pro báseň její „význam“ nebo pro písničku její slova. Vysoce literární lidé se nemohou vyrovnat s neverbálním uměním obrázků, a tak netrpělivě poskakují sem a tam, aby tak vyjádřili nesmyslný a marný nesouhlas. Tím však dávají reklamě novou moc a autoritu. Literární vzdělanci nikdy neútočí na podvědomá hloubková poselství reklamy, protože vůbec nejsou schopni povšimnout si neverbálních forem uspořádání a významu nebo o nich diskutovat. Nedovedou proti obrázkům argumentovat. Když se v počátcích televizního vysílání objevily pokusy se skrytou reklamou, vyvolali literární vzdělanci takovou paniku, že těchto praktik bylo zanecháno. I typografie a obrázky mají především podprahové účinky. Tento poznatek zůstal knižně orientované komunitě dobře utajen.

Když se objevil film, ocitl se celý model amerického života na plátně jako nějaká nepřetržitá reklama. Ať již herci a herečky měli na sobě cokoli, ať cokoli používali nebo jedli, byla to taková reklama, o jaké se předtím nikomu ani neshnilo. Americké koupelny, kuchyně a automobily byly stejně jako vše ostatní vystaveny účinkům *Tisíce a jedné noci*. Vedlo to k tomu, že všechny inzeráty v časopisech a tisku musely vypadat jako výjevy z nějakého filmu. Vypadají tak dodnes. Od příchodu televize však musely omezit svoji vtíravost.

V rozhlase reklama otevřeně přešla ke zpívané inzerci. Hluk a nekonečné opakování se staly univerzální technikou dosažení nezapomenutelnosti. Vytváření reklamy a vnějšího dojmu se stalo jedinou dynamickou a rostoucí částí ekonomiky. Je jí dosud. Film i rozhlas jsou horkými médii, jejich příchod každého silně vzrušil a dal nám řvoucí dvacátá léta. To vedlo k vytvoření mohutné základny a mandátu k reklamě jakožto způsobu života, který skončil teprve *Smrtí obchodního cestujícího* a příchodem televize. Nebylo náhodou, že se tyto dvě události časově shodovaly. Televize přinesla tento životní model „hloubkové zkušenosti“ a kutilství, který otrásl obrazem individualistického vtíravého obchodníka a pokorného zákazníka, stejně jako rozostřil dříve neproblematické postavy filmových hvězd. Tím netvrdím, že Arthuru Millerovi šlo o to, aby Americe v předvečer jejího nástupu vysvětlil televizi. Mohl však svoji hru stejně vhodně pojmenovat „Zrození reklamního pracovníka“. Kdo viděl film Harolda Lloyda *Svět komedie*, určitě si vzpomíná, s jakým překvapením si uvědomil, kolik toho od dvacátých let zapomněl. Byl také překvapen tím, jak naivní a prostá dvacátá léta ve skutečnosti byla. Ten věk démonických žen, šejků a jeskynních lidí byl naivně primitivní ve srovnání s naším světem, v němž se děti chechtají nad časopisem *MAD*. Byl to svět, který dosud nevinně expandoval a explodoval, separoval, laškoval a trhal. Dnes díky televizi prožíváme opačný proces integrace a vzájemného vztahování, který nijak nevinný není. Prostá víra obchodníka v neodolatelnost jeho zboží (čímž mám na mysli jak jeho řečnění, tak výrobky), nyní ustupuje komplexnímu společenství kolektivní pozice, procesu a organizace.

Reklama se stala autodestrukční formou kolektivní zábavy. Následovala bezprostředně po viktoriánském evangeliu práce a slibovala idylickou a zdokonalitelnou zemi, kde bude moci žena „žehlit košile, aniž by nenáviděla svého manžela“. Nyní se reklama od individuálního spotřebního zboží k všezahrnujícímu a nekonečnému procesu, který je náplní činnosti každé větší korporace. Firma Container Corporation of America na svých velice uměleckých reklamách neukazuje své výrobky, papírové sáčky a pohárky, nýbrž jejich *funkci*. Historikové a archeologové jednoho dne objeví, že dnešní reklama je tou nejbohatší a nejvěrnější každodenní reflexí celé škály lidské aktivity, jakou kdy nějaká společnost podnikla. V tomto

ohledu egyptské hieroglyfy silně zaostávají. Díky televizi ztratili bystřejší reklamní pracovníci jakýkoli respekt k čemukoli. Zkrátka do toho skočili střemhlav. Tak se chová i televizní divák. Podobá se sportovnímu potápěči. Už se mu nelíbí prudké denní světlo, dopadající na tvrdý, strohý povrch, přestože se musí i nadále smířovat s nepříjemným hlucením rozhlasu.

Alkohol a hazardní hry mají v různých kulturách velmi odlišný význam. V našem intenzivně individualistickém a fragmentarizovaném západním světě je „chlást“ sociálním pojítkem a prostředkem slavnostní vtáženosti. Naproti tomu v navzájem úzce propletené kmenové společnosti „chlást“ destruuje celý sociální model a užívá se dokonce jako prostředek mystické zkušenosti.

Na druhé straně jsou v kmenových společnostech hazardní hry vítanou možností pro podnikavost a iniciativu jednotlivce. Když jsou tytéž hazardní hry a dostihové sázky přeneseny do individualistické společnosti, ohrožují zřejmě celý společenský řád. Hazardní hry dovádějí iniciativu jednotlivce až do bodu, kdy se stává parodií individualistické sociální struktury. Kmenová ctnost je kapitalistickou neřestí.

Když se v letech 1918 a 1919 naši hoši vrátili z bahenní a krvavé lázně západní fronty, čekal na ně Volsteadův prohibiční zákon. Tímto zákonem byla sociálně a politicky uznána skutečnost, že válka lidi natolik sbratřila a obnovila v nich kmenovost, že se alkohol stal hrozbou individualistické společnosti. Až budeme i my ochotni legalizovat hazardní hry, jako to udělali Angličané, ohlásíme tím světu konec individualistické společnosti a vydáme se naprátek ke kmenovému způsobu života.

Považujeme humor za známku duševního zdraví, a to z dobrého důvodu: v zábavě a hře obnovujeme integrální osobnost, která může v průběhu pracovního dne nebo při intelektuální činnosti využít jen malou část své bytosti. V této souvislosti si připomeňme knihu Philipa Deanea *Zajatcem v Koreji*. Líčí v ní, jak hry zajatcům při neustálém promývání mozku pomáhaly udržovat duševní rovnováhu:

Nakonec jsem ty knihy musel přestat číst. Musel jsem přestat

s procvičováním ruštiny, protože mne při studiu jazyka začalo znamenávat ono absurdní a stálé opakování, začalo mi hučet v uších; měl jsem pocit, že mi to přestává myslet, že ztrácím své kritické schopnosti . . . Pak udělali chybu. Dali nám znovu číst *Ostrov pokladů* Roberta Louise Stevensona . . . Opět jsem mohl číst Marxe a beze strachu se zamýšlet sám nad sebou. Robert Louis Stevenson nám vrátil optimismus, a tak jsme se začali učit tancovat.

Hry jsou lidovým uměním, jsou kolektivní, sociální reakcí na hlavní dynamiku či působení každé kultury. Hry jsou, podobně jako instituce, extenzí sociálního člověka a státu, stejně jako jsou technologie extenzemi organismu živého tvora. Hry i technologie působí proti podráždění, jsou způsoby, jak se přizpůsobit tlaku specializovaných akcí, k nimž dochází v každé sociální skupině. Jakožto extenze běžné reakce na stres pracovního dne se hry stávají věrným napodobením kultury. V jediném dynamickém obrazu ztělesňují akce i reakce celých populací.

13. prosince 1962 hlásila agentura Reuter z Tokia:

OBCHOD JAKO BITEVNÍ POLE

Poslední módou japonských obchodníků se stalo studium klasické vojenské strategie a taktiky a jejich aplikace na obchodní operace . . . Jedna z největších japonských reklamních agentur prý tyto knihy všem svým zaměstnancům uložila jako povinnou četbu.

Staletá tradice přísné kmenové organizace dává Japoncům v dnešním elektrickém věku velmi dobrou pozici v obchodním i komerčním životě. Před několika desítkami let se stali gramotnými a prodělali průmyslovou fragmentarizaci, která uvolnila agresivní individuální energii. Elektrická komunikace si dnes vyžaduje úzkou týmovou spolupráci a kmenovou loajalitu a to obnovuje kladný vztah Japonců k jejich prastarým tradicím. My jsme se už příliš vzdálili kmenovému způsobu života, než aby nám byl sociálně nějak ku prospěchu. Zahájili jsme svůj návrat ke kmenovosti se stejným bolestným tápáním, s jakým se předlitterární společnost učí číst, psát a organizovat svůj život vizuálně, v trojrozměrném prostoru.

Před rokem přivolalo pátrání po Michaelu Rockefellerovi pozornost časopisu *Life* k životu jednoho kmene, žijícího na Nové Guineji. Redaktoři vylíčili jeho válečné hry takto:

Tradičními nepřáteli kmene Willigiman-Wallalua jsou Wittaiové, kteří hovoří přesně stejným jazykem, stejně se oblékají a mají stejné zvyky . . . Každý týden nebo jednou za čtrnáct dní Willigiman-Wallaluoové a jejich nepřátelé pořádají na jednom z tradičních bojišť formální bitvu. Ve srovnání s katastrofálními konflikty „civilizovaných“ národů se tyto potyčky podobají spíše nebezpečnému lovu než opravdové válce. Každá bitva trvá jen jediný den a vždy skončí před soumrakem (vzhledem k nebezpečným duchům) nebo jestliže začne pršet (nikdo nechce, aby se mu namočily vlasy nebo ozdoby). Muži dovedou se svými zbraněmi dokonale zacházet — od útlého dětství hrají válečné hry, ale stejně dobře dovedou uhýbat, a proto jsou jen zřídka něčím zasaženi.

Skutečně smrtící částí tohoto primitivního válčení nejsou formální bitvy, nýbrž překvapivé útoky nebo zrádné léčky, při nichž jsou bez milosti pobíjeni nejen muži, nýbrž také ženy a děti . . .

Toto věčné krveprolití není vyvoláno žádným z obvyklých důvodů k vedení války. Není dobytý ani ztraceno žádné území; není zabaveno žádné zboží, nejsou bráni zajatci . . . Ti domorodci bojují, protože je to naplňuje nadšením, protože boj chápou jako životně důležitou funkci celého muže a protože mají pocit, že musí uspokojit duchy zabitých druhů.

Domorodci zkrátka v oněch hrách nacházejí jakýsi model univerza. Jeho tance smrti se mohou účastnit pomocí rituálu válečných her.

Hry jsou dramatickými modely našeho psychického života, které nám umožňují uvolňovat konkrétní napětí. Jsou to kolektivní a populární umělecké formy s přísnými konvencemi. Staré a neliterární společnosti přirozeně považovaly hry za živé dramatické modely univerza, za kosmická dramata. Olympijské hry byly přímou dramatičtější *agonu*, zápasu boha slunce. Závodníci běželi po dráze ozdobené znameními zvířetníku, napodobující každodenní dráhu slunečního vozu. Protože byly hry dramatičtější kosmického zápasu, byla úloha diváka jednoznačně náboženská. Účast na těchto rituálech udržovala kosmos na správné dráze. Pro kmen byla povzbuzující injekcí. Kmen či město byly vzdálenou kopií tohoto kosmu stejně jako hry, tance a ikony. Umění se stalo jakousi civilizovanou náhražkou magických her a rituálů v procesu ztráty kmenovosti, doprovázejícím nástup literárnosti. Umění, podobně jako hry, se stalo mimetickou ozvěnou a vysvobozením ze starého kouzla totální vtaženosti. Zatímco se obecnost kouzelných zápasů a her stalo individualističtější, role

umění a rituálu se posunula, stejně jako v řeckém dramatu, z kosmické roviny na rovinu lidské psychologie. Dokonce i rituál se stal verbálnější a méně mimetickým či tanečním. Konečně verbální vyprávění se počínaje Homérem a Ovidiem stalo romantickou literární náhražkou za kolektivní liturgii a skupinovou participaci. Značná část úsilí vědců v minulém století byla v mnoha oblastech věnována podrobné rekonstrukci podmínek, v nichž vznikalo primitivní umění a rituál, neboť vědci cítili, že jim to poskytne klíč k pochopení myšlení primitivních národů. Klíč k takovému pochopení nám však také poskytuje naše nová elektrická technologie, která v nás rychle a hluboce obnovuje podmínky a postoje primitivního kmenového člověka.

Dnes začínáme chápat, proč se různé sporty — baseball, americký fotbal a lední hokej — nedávno staly tak populárními jakožto vnější modely vnitřního psychického života. Ve své úloze modelů jsou spíše kolektivními než soukromými dramatičtějšími vnitřního života. Podobně jako různé jazyky jsou všechny hry médií mezilidské komunikace, které mohou existovat a mít smysl jedině jakožto extenze našeho bezprostředního vnitřního života. Vezmeme-li do ruky tenisovou raketu nebo třináct hracích karet, stáváme se tak dobrovolnou součástí dynamického mechanismu v uměle navozené situaci. Což nás právě proto nebaví nejvíce právě ty hry, které napodobují jiné situace v naší práci a v sociálním životě? Cožpak nás naše oblíbené hry nevyssvobozují z monopolistické krutovlády sociální mašinérie? Což Aristotelova myšlenka dramatu jakožto mimetické dramatičtější a vysvobození z tlaků, které nás trápí, dokonale neplatí na všechny druhy her, tance a legrace? Abychom stáli o legraci a hry, musí se v nich ozývat každodenní život. Bez her člověk a společnost upadají do mrtvolného transu automatizace. Umění a hry nám umožňují podstoupit od materiálních tlaků rutiny a konvence, pozorování a dotazování. Hry jakožto populární umělecké formy nabízejí všem prostředek přímé participace na plném životě společnosti, jaký nemůže nikomu poskytnout žádná jednotlivá role, žádné zaměstnání. Z toho vyplývá rozpornost termínu „profesionální“ sport. Hry nabízejí svobodný život. Když nás však namísto toho zavedou do pouhého specialistického zaměstnání, vyvolává to v každém člověku pocit nevhodnosti.

Hry odhalují mnohé o těch, kteří je hrají. Jsou jakýmsi umělým rájem. Podobají se Disneylandu nebo nějaké uto-

pistické vizi, s jejíž pomocí interpretujeme a doplňujeme smysl svého každodenního života. Hrami vytváříme prostředky nespécializované participace na velkém dramatu naší doby. Civilizovaný člověk však myšlenkou participace přikládá jen přísně omezený význam. On nestojí o hloubkovou participaci, smazávající hranice individuálního vědomí, jakou nacházíme třeba u indického kultu *daršan*, mystického zážitku fyzické přítomnosti obrovského počtu lidí.

Hra je strojem, který může fungovat jen tehdy, jsou-li hráči ochotni stát se na čas loutkami. Pro individualistického západního člověka je jeho „přizpůsobení se“ společnosti osobní kapitulací před kolektivními požadavky. Hry nás všechny učí takovému přizpůsobení a zároveň nás z něj vysvobozují. Nejisté výsledky soupeření jsou racionální omluvou za mechanickou přísnost pravidel a postupů hry.

Když se najednou změni sociální pravidla, dříve akceptované společenské zvyky a rituály mohou náhle nabýt výrazných obrysů hry a jejich libovolně stanovených modelů. Kniha Stephena Pottera *Nesportovní chování* pojednává o sociální revoluci v Anglii. Angličané směřují k sociální rovnosti a intenzivní konkurenci mezi lidmi, která rovnost doprovází. Starší rituály dávno přijímaného třídního chování dnes začínají působit komicky a iracionálně, jako nějaké hráčské triky. Kniha Dalea Carnegieho *Jak si získat přátele a ovlivňovat lidi* byla míněna jako seriózní společenská příručka, avšak kultivovanějším čtenářům byla jen pro smích. To, co Carnegie vydával za seriózní objevy, se jevilo jako naivní mechanický rituál těm, kteří se začínali pohybovat ve freudovském prostředí, nabitým psychopatologií každodennosti. Od té doby se i freudovské modely vnímání staly otřepaným kódem, který je dnes spíše zdrojem očistného humoru než životním vodítkem.

Sociální praktiky jedné generace bývají kodifikovány jako „hra“ generace příští. Ta je dále tradována jako vtíp, jako kostra bez masa. To zvláště platí o obdobích, kdy se v důsledku nějaké radikálně nové technologie náhle mění lidské postoje. Inkluzivní síť televizního obrazu povede přinejmenším na čas k úpadku baseballu. Baseball je totiž hrou, v níž se k míči postupně dostávají pevně rozestavení hráči, v níž jsou jasně patrné delegované specialistické činnosti, jaké patřily ke dnes odcházejícímu mechanickému věku s jeho fragmentarizovanými úkoly, štáby pracovníků

a lineární organizací řízení. Televize, nejuvěrnější obraz nového kolektivního a participačního elektrického způsobu života, podporuje zvyklosti sjednoceného vědomí a vzájemné sociální závislosti, které nás odcizují specifickému stylu baseballu s jeho důrazem na specializaci a rozestavení hráčů. Se změnami kultury se mění i hry. Baseball, který se stal elegantním abstraktním obrazem industriální společnosti, jejíž přesnost dosahovala zlomků sekundy, ztratil v našem novém televizním desetiletí svoji psychickou a sociální relevanci. Tato míčová hra byla vypuzena z centra společnosti a vykázána na periférii amerického života.

Naproti tomu americký fotbal není založen na rozestavení hráčů. V průběhu hry může kterýkoli hráč, nebo všichni, převzít kteroukoli roli. Proto tato hra dnes v očích nejširší veřejnosti začíná nahrazovat baseball. V elektrickém věku odpovídá fotbal velmi dobře nové potřebě decentralizované týmové hry. Na první pohled bychom mohli předpokládat, že těsná kmenová jednota amerického fotbalu mu získá oblibu u Rusů. Jejich záliba v ledním hokeji a evropském fotbalu, dvou velmi individualistických formách hry, by se mohla jevit jako nepřilíš vhodná pro psychické potřeby kolektivistické společnosti. Avšak Rusko je stále především orálním, kmenovým světem, který právě ztrácí kmenovost a objevuje individualismus jako nějakou novinku. Evropský fotbal a lední hokej jsou tedy pro ně jakýmsi exotickým a utopickým příslibem. V očích Západu takovýmto dojmem nepůsobí. Nazýváme to „snobismem“; *my* bychom mohli podobnou „hodnotu“ získat z vlastnictví závodních koní, pólových poníků nebo dvanáctimetrových jacht.

Hry tedy mohou skýtat mnoho různých forem uspokojení. Na tomto místě se zabýváme jejich širší společenskou funkcí jakožto komunikačního média. Tak je poker hrou, která je často uváděna jako výraz všech komplexních postojů a nevyslovených hodnot soutěživé společnosti. Vyžaduje mazanost, agresivitu, triky a realistické hodnocení povah. Tvrdí se, že ženy nemohou hrát dobře poker proto, že stimuluje jejich zvědavost, a zvědavost je v pokeru osudná. Poker je intenzivně individualistický, není v něm místo pro laskavost či ohledy, nýbrž jen pro největší dobro nejvyššího čísla, čísla jedna. Právě z této perspektivy snadno pochopíme, proč byla válka nazývána sportem králů. Království jsou totiž pro monarchy tím, čím je pro soukromého

občana rodinný majetek a soukromý příjem. Králové mohou hrát s královstvím poker, stejně jako generálové jejich armád se svými vojáky. Mohou blufovat a klamat protivníka co do svých možností a úmyslů. Válka se nemůže stát skutečnou hrou pravděpodobně ze stejného důvodu, pro který se jí nemůže stát trh akcií a obchod — pravidla nejsou všem hráčům zcela známa ani nejsou všemi akceptována. Publikum také na válce a obchodě příliš plně participuje, stejně jako v domorodé společnosti neexistuje žádné skutečné umění, protože umění vytváří *každý*. Umění a hry potřebují pravidla, konvence a diváky a musí stát mimo celkovou situaci jakožto její modely. Jinak by se neudržela kvalita hry, neboť „hra“, ať již v životě nebo v kartách, implikuje *souhru*. Musí zde existovat vzájemnost, dialog, jako mezi dvěma nebo více osobami a skupinami. Toto se však může v jakémkoli typu situace oslabit nebo vytratit. Velké týmy často nacvičují zápasy před prázdným hledištěm. Přitom se nejedná o sport v našem smyslu, protože souhra, samotné médium souhry, jsou do značné míry založeny na tom, že si hráči přítomnost diváků uvědomují. „Rakeťák“ Richard, kanadský hokejista, kritizoval špatnou akustiku některých zimních stadiónů. Měl pocit, že mu řev diváků udržuje puk na hokejce. Jakožto populární umělecká forma není sport pouhým sebevyjádřením, nýbrž je hluboce a nutně prostředkem vzájemné souhry v celé kultuře.

Umění není pouhou hrou, nýbrž extenzí lidského vědomí pomocí důmyslných a konvenčních modelů. Sport jakožto populární umění je hloubkovou reakcí na typickou činnost společnosti. Na druhé straně vážné umění není reakcí, nýbrž hlubokým přehodnocením komplexního stavu kultury. Hra Jeana Geneta *Balkón* se některým jeví jako otřeseně logické zhodnocení lidstva, šílicího v orgii sebezničení. Genet nám ukazuje nevěstinec, obklopený požárem války a revoluce, jako inkluzivní obraz lidského života. Dalo by se snadno namítnout, že je Genet hysterický a že fotbal přichází se serióznější kritikou života než jeho hry. Hry jakožto živé modely komplexních sociálních situací možná postrádají mravní vážnost, to je třeba přiznat. Snad právě z tohoto důvodu existuje ve vysoce specializované industriální kultuře zoufalá potřeba her, protože ty jsou jedinou formou umění, která je přístupná mnoha. Ve specializovaném světě delegovaných úkolů a fragmentarizovaných zaměstnání se skutečná vzájemná souhra zcela vytrá-

cí. Pro některé zaostalé nebo kmenové společnosti, které jsou náhle přeneseny do industriálních a specialistických forem mechanizace, je obtížné vymyslet si protijed proti sportům a hrám, který by je vyvážil. Zabředají do chmurné vážnosti. Lidé bez umění a lidé bez populárního umění hry mají sklon k automatismu.

Pár slov o různých hrách provozovaných v britském a francouzském parlamentu jistě mnoha čtenářům připomenou jejich vlastní politické zážitky. Britové měli šťastný nápad: zavedli do lavic své sněmovny model dvou týmů. Francouzi usilovali o centralismus, a tak posadili poslance do půlkruhu kolem předsedy. Mají tedy spoustu týmů, které hrají velké množství různých her. Usilováním o jednotu dospěli Francouzi k anarchii. Britové zavedli různost, a pokud tím něčeho dosáhli, byla to přílišná jednota. Britský poslanec hraje za svůj „tým“ a nic jej nesvádí k tomu, aby se sám nějak duševně namáhal. Dokud se nedostane k míči, nemusí ani sledovat parlamentní debatu. Jeden kritik řekl, že kdyby poslanecké lavice nebyly umístěny proti sobě, Britové by nerozlišili ani pravdu od lži, ani moudrost od bláznovství, dokud by si to *všechno* nevyšlechli. A protože většina debat je určitě nesmyslná, byla by hloupost to všechno poslouchat.

Na každé hře je nejdůležitější její forma. Teorie her i teorie informace tento aspekt her a pohybu informací zatím ignorují. Obě tyto teorie se zabývají informačním obsahem systémů. Pozorují „šumové“ a „zavádějící“ faktory, které data odvádějí jinam. Je to jako bychom přistupovali k obrazu nebo k hudební skladbě z hlediska jejího obsahu. Jinými slovy nám tak zaručeně ujde centrální strukturální jádro zkušenosti. Našemu vnitřnímu životu dává relevanci *model* hry a ne osoba hráče či výsledek hry. Stejně je tomu v případě pohybu informací. Celý rozdíl mezi fotografií a telegrafem spočívá v tom, kterými smysly tato média vnímáme. V umění je nejdůležitější konkrétní směs našich smyslů v použitém médiu. Na první pohled patrný programový obsah jen uspává a odlákává vědomou pozornost, aby jejími bariérami mohla proniknout strukturální forma.

Každá hra, podobně jako každé informační médium, je extenzí jednotlivce nebo skupiny. Její důsledek na skupinu nebo jednotlivce spočívá v nové konfiguraci těch částí skupiny či jednotlivce, které *nejsou* takto rozšířeny. Umělecké dílo neexistuje a nepůsobí jinak než svými *účinky* na lidské pozorovatele. A umění — podobně jako hry, populární

umění a sdělovací prostředky — má schopnost prosazovat své vlastní premisy tím, že zasazuje lidskou komunitu do nových vztahů a postojů.

Podobně jako hry je umění překladatelem zkušenosti. To, co jsme už pocítili či uviděli v jedné situaci, se nám náhle dává v novém druhu materiálu. Podobně hry dávají známým zkušenostem nové formy. Díky hrám se náhle rozzáří chmurná a kalná stránka věcí. Telefonní společnosti nahrávají blábol otravů, kteří zavalují bezbranné spojovatelky různými vulgárními výrazy. Když si je pak telefonistky pustí z pásky, stává se ten blábol užitečnou zábavou a hrou, která jim pomáhá udržovat duševní rovnováhu.

Vědci běžně používají prvek hry ve svých nekonečných experimentech s modely situací, které by jinak byly nepozorovatelné. Střediska pro školení manažerů už dávno pomocí her pěstují vnímavost k problémům obchodní činnosti. John Kenneth Galbraith tvrdí, že obchodníci dnes musí studovat umění, neboť umělec vytváří modely problémů a situací, které se v širším společenském rámci dosud nevynořily, čímž umělecky vnímavému obchodníkovi umožňuje plánovat s desetiletým předstihem.

Překonávání propasti mezi uměním a obchodem a mezi univerzitou a společností je v elektrickém věku součástí celkové imploze, která na všech úrovních mobilizuje šiky specialistů. Flaubert, francouzský romanopisec devatenáctého století, byl přesvědčen, že k prusko-francouzské válce nemuselo dojít, kdyby lidé četli jeho *Citovou výchovu*. Od té doby se podobné názory mezi umělci velmi rozšířily. Umělci vědí, že se zabývají vytvářením živých modelů situací, které dosud v celé společnosti nedozrály. Ve své umělecké hře objevili to, co se skutečně děje, takže se zdá, že „předběhli svoji dobu“. Ne-umělci se na současnost vždy dívají brýlemi předcházejícího věku. Generální štáby jsou vždy skvěle připraveny na předcházející válku.

Hry jsou tedy důmyslnými a kontrolovanými situacemi, extenzemi skupinového vědomí, které nám umožňují oddechnout si od navykklých modelů. Jsou jakousi samomluvou celé společnosti. A samomluva je uznanou formou hry, která je pro jakýkoli růst sebedůvěry nepostradatelná. Britové a Američané v nedávné době pocítili enormní sebedůvěru, zrozenou ze zábavného ducha legrace a her. Vycítí-li u svých soupeřů, že jim takový duch schází, vyvolává to rozpaky. Když někdo bere pouhé světské záležitosti se smrtelnou vážností, prozrazuje tím jakýsi trapný defekt

svého vědomí. Od prvních dnů křesťanství na různých místech vznikl obyčej duchovního klaunství, hraní na „blázny pro Krista“, jak to vyjádřil svatý Pavel. Pavel také tento pocit duchovní sebedůvěry a hry křesťanství spojoval se sporty a hrami své doby. Hru doprovází vědomí obrovského nepoměru mezi zdánlivou a reálnou situací. Podobný pocit se vznáší nad herní situací jako takovou. Protože hra, podobně jako každá umělecká forma, je pouhým hmatatelným modelem jiné, méně přístupné situace, hry i sporty jsou vždy doprovázeny vzrušujícím pocitem podivnosti a legrace, v jehož světle i velmi vážná a seriózní osoba či společnost vypadají směšně. Když se viktoriánští Angličané začali klonit k pólu vážnosti, rychle se jakožto vyvažující síla objevili Oscar Wilde, Bernard Shaw a G. K. Chesterton. Vědci často upozorňují, že Platón považoval hry věnované božstvu za nejvznešenější výraz náboženského cítění člověka.

Bergson ve svém pojednání o smíchu předkládá jako klíč ke komičnu myšlenku mechanismu, který se zmocňuje životních hodnot. Člověk, který uklouzl po banánové slupce, se podobá racionálně strukturovanému systému, který se najednou změnil v roztočený stroj. Bergsonova myšlenka se rychle ujala, protože industrialismus již předtím vytvořil obdobnou situaci ve společnosti jeho doby. Bergsona však asi nenapadlo, že se v mechanickém věku pokoušel vysvětlit velmi nemechanický jev, smích („kýchání myslí“, jak to vyjádřil Wyndham Lewis), pomocí mechanické metafory.

Duch hry utrpěl porážku před několika lety, když vypukla aféra s falšováním televizních kvízů. Obrovská výhra jakoby peníze zesměšňovala. Peníze jakožto zásobárna moci a umu i jako faktor usnadňující směnu jsou stále u mnoha lidí schopny vyvolat velké vážnosti. Film je svým způsobem také zfalšovaná show. Rovněž všechny hry, básně a romány jsou zfalšovány tak, aby vyvolaly účinek. Tak tomu bylo i v případě televizního kvízu. Avšak televize vyvolává hlubokou *participaci* diváků. Film a divadlo neumožňují stejnou míru participace jako mozaiková síť televizního obrazu. Participace diváků kvízových show byla tak intenzivní, že byli jejich režiséři obžalováni z podvodu. Navíc tiskové a rozhlasové reklamní zájmy, pocitující hořkost nad úspěchem nového televizního média, začaly s radostí trhat maso svých soupeřů. Naivní falšovatelé si samozřejmě povahu svého média vůbec neuvě-

domovali. Přístupovali k němu s intenzivním filmovým realismem, namísto aby zvolili měkčí mytický přístup, vhodný pro televizi. Moderátor Charles Van Doren byl přistižen jako pouhý nevinný divák. Celé vyšetřování nijak nepřispělo k pochopení povahy či účinků televizního média. Bohužel jen poskytlo velkou příležitost smrtelně vážným moralistům. Moralismus je v technologických záležitostech až příliš často pouhou náhražkou pochopení.

Nyní by již mělo být zřejmé, že hry jsou extenzemi ne našeho soukromého, nýbrž našeho sociálního já a že jsou komunikačními médii. Na otázku: „Jsou hry masovými médii?“ tedy odpovíme kladně. Hry jsou situacemi, které byly vymyšleny tak, aby umožňovaly simultánní participaci mnoha lidí na určitém významném modelu jejich kolektivního života.

Bezdrátovému telegrafu se dostalo obrovské publicity v roce 1910, kdy umožnil zatknout uprostřed oceánu doktora Hawleye H. Crippena, Američana s lékařskou praxí v Londýně. Crippen zavraždil svoji manželku, pohřbil ji ve sklepě jejich domu a uprchl se svojí sekretářkou na palubě parníku *Montrose* do ciziny. Sekretářka byla převlečena za chlapce. Cestovali inkognito, jako pan Robinson se svým synem. Kapitán *Montrose* George Kendall si v anglických novinách přečetl o Crippenově případu a začal „Robinsonovy“ podezírat.

Montrose byla jednou z mála lodí, které v té době byly vybaveny Marconiho telegrafem. Kapitán Kendall zavázal radiotelegrafistu k mlčenlivosti a poslal zprávu Scotland Yardu. Ten vyslal na rychlejším parníku inspektora Dewse. Začala honička přes Atlantik. Inspektor Dews, převlečený za lodivoda, vstoupil na palubu *Montrose* ještě před přistáním a Crippena zatkl. Osmnáct měsíců po Crippenově zatčení britský parlament schválil zákon, podle kterého všechny dopravní lodi musely mít na palubě telegraf.

Crippenův případ ukazuje, co se stane i s těmi nejpromyšlenějšími plány kohokoli, objeví-li se v nějaké organizaci mžiková rychlost pohybu informací. Dochází ke zhroucení delegované autority a rozkladu pyramidálních struktur řízení, které známe z organizačních grafů. Separace funkcí a oddělování stadií, prostorů a úkolů jsou charakteristické pro literární a vizuální společnost, pro celý západní svět. Tato rozdělení mizejí vlivem okamžitě působících organických vzájemných vztahů, umožněných elektřinou.

Když stanul bývalý německý ministr zbrojního průmyslu Albert Speer před Norimberským tribunálem, s hořkostí poukázal na to, jak elektrická média ovlivnila život Němců: „Telefon, dálnopis a rádiové spojení umožnily, aby byly příkazy shora předávány přímo na nejnižší úroveň. Tam

byly nekriticky vykonávány, protože za nimi stála nejvyšší autorita . . .“

Tendenci elektrických médií je vytvářet jakousi organickou vzájemnou závislost všech institucí společnosti, což podtrhuje de Chardinův názor, že objev elektromagnetismu by měl být považován za „obrovskou biologickou událost“. Politické a komerční instituce nabývají pomocí elektrické komunikace biologického charakteru a současní biologové jako Hans Selye uvažují o fyzickém organismu jako o komunikační síti: „Hormon je specifickou chemickou substancí, poslem, který je produkován endokrinní žlázou a vyměšován do krve, aby reguloval a koordinoval funkce vzdálených orgánů.“

Pro tuto zvláštnost elektrické formy, která skoncovala s mechanickým věkem jednotlivých kroků a specialistických funkcí, existuje přímé vysvětlení. Zatímco veškeré předcházející technologie (až na řeč samu) svými důsledky rozšířily některou část našeho těla, o elektrině lze tvrdit, že externalizovala samu centrální nervovou soustavu včetně mozku. Naše centrální nervová soustava je jednotným polem bez jakýchkoli segmentů. J. Z. Young o tom píše ve své práci *Pochybnost a jistota ve vědě: biologovy úvahy o mozku* (1960):

Tajemství mozkových schopností snad lze do značné míry vysvětlit tím, že mozek dává ohromné možnosti interakce účinků stimulační každé části receptorů. Právě tato interagující či směšovací místa nám umožňují reagovat na svět jako celek ve značně větší míře než většině jiných živočichů.

Z našich stálých obav z mechanizace světa je zřejmé nepochopení organického charakteru elektrické technologie. Jsme ve velkém nebezpečí, že neuváženým použitím elektrické energie zničíme celou svoji investici do předelektrické literární a mechanické technologie. Mechanismus je vytvářen oddělováním a extenzí jednotlivých částí našeho těla, jako jsou ruce, paže a nohy pomocí pera, kladiva a kola. Mechanizace úkolu je dosahováno segmentarizací každé části naší činnosti do řady uniformních, opakovatelných a pohyblivých částí. Kybernetizaci (neboli automatizaci) charakterizuje pravý opak: je stejně způsobem myšlení jako konání. Místo aby se kybernetizace zabývala jednotlivými stroji, pohlíží na problém výroby jako na integrovaný systém zpracovávání informací.

Právě tato interagující místa v elektrických médiích nás dnes nutí k tomu, abychom reagovali na svět jako celek. Ze soukromého i veřejného vědomí vytváří integrální celek především rychlost, jakou nás elektrina vtahuje. Dnes žijeme ve věku informací a komunikací, protože elektrická média mžikovou rychlostí neustále vytvářejí totální pole interagujících událostí, na nichž participují všichni. Dnes má svět veřejné interakce tentýž inkluzivní rozsah integrální souhry, který dosud charakterizoval jen naši soukromou nervovou soustavu. Je tomu tak proto, že elektrina má organický charakter a potvrzuje organickou sociální vazbu svým technologickým využitím v telegrafu, telefonu, rozhlasu a v dalších formách. Simultánnost elektrické komunikace, která je také charakteristická pro naši centrální nervovou soustavu, činí každého z nás přítomným a přístupným každému dalšímu člověku na celém světě. Naše společná a okamžitá přítomnost všude, k níž dochází v elektrickém věku, je záležitostí pasivní a ne aktivní zkušenosti. Toto si aktivně uvědomíme při čtení novin nebo sledování televizního pořadu.

Přechod od mechanického věku k elektrickému může pochopit i na rozdíl mezi grafickou úpravou literárního tisku a tisku telegrafního, například mezi londýnskými *The Times* a *Daily Expressem* nebo mezi *The New York Times* a newyorskými *Daily News*. Je to rozdíl mezi sloupky představujícími nějaký názor a mozaikou vzájemně nesouvisejících útržků v poli sjednoceném dnem vydání. Bez ohledu na jakékoli jiné faktory nemůže v mozaice simultánních položek existovat žádný názor. Svět impresionismu, který byl koncem devatenáctého století spojován s malířstvím, nabyl extrémnější podoby v Seuratově pointilismu a v odrazech světla v díle Monetově a Renoirově. Seuratovy tečky se blíží dnešní technice telefota a formě televizního obrazu, mozaiky, kterou kreslí prst řádkování. Všichni tito umělci antcipovali pozdější elektrické formy, protože — podobně jako digitální počítač se svými signály ano-ne ve formě teček a pomlček — se bod po bodu pipalí s konturami každého druhu jsoucna. Elektrina je prostředkem, který umožňuje — podobně jako sám mozek — současný dotek všech aspektů bytí. Je dílem pouhé náhody, že je elektrina vizuální a sluchová; především je taktilní.

Když se ve druhé polovině devatenáctého století začal prosazovat věk elektriny, celý svět umění se v básnictví

i malířství opět obrátil k ikonickým vlastnostem dotyku a souhry smyslů (říkalo se tomu synestezie). Německý sochař Adolf von Hildebrand inspiroval Berensona k poznámce, že „malíř může splnit svůj úkol jedině tehdy, když svým vjemům na rohovce dá taktilní hodnotu“. Takovýto program vybavuje každou výtvarnou formu jakousi vlastní nervovou soustavou.

Elektrická forma pronikavého účinku je hluboce taktilní a organická a dává každému předmětu jakousi jednotnou citlivost, jakou známe již z jeskynní malby. V novém elektrickém věku se stalo podvědomým úkolem malíře povýšit tuto skutečnost na úroveň vědomí. Od té doby byl pouhý specialista v každé oblasti odsouzen ke sterilitě a plytkosti, z nichž se ozývá archaická forma odcházejícího mechanického věku. Soudobé vědomí se po staletích disociované citlivosti muselo opět stát integrálním a inkluzivním. Jedním z velkých středisek úsilí o inkluzivní lidské vědomí se stala škola Bauhausu. Téhož úkolu se podjali giganti, kteří se vynořili v hudbě, poezii, architektuře a malířství. Umění našeho století tím získalo nadřazené postavení nad uměním jiných věků, a tím se vyrovnalo nadvládě, kterou si již dříve vydobyla moderní věda.

Ve svých začátcích byl telegraf podřízen železnici a novinám, těmto bezprostředním extenzím průmyslové výroby a marketingu. Jak železnice postupovaly napříč kontinentem, bylo nutno jejich činnost koordinovat pomocí telegrafu. Díky tomu se do vědomí Američanů snadno vtiskla představa přednosti stanice a telegrafisty.

V roce 1844 zahájil Samuel Morse provoz telegrafní linky z Washingtonu do Baltimore. Dostal na to od Kongresu 30 000 dolarů. Jako obvykle čekalo soukromé podnikání na byrokracii, která by mu vysvětlila charakter a cíle nového oboru. Jakmile začal telegraf přinášet zisk, rozpoutaly se orgie reklamy a iniciativy, což vedlo k některým divokým epizodám. Žádná nová technologie, dokonce ani železnice, však nerostla rychleji než telegraf. V roce 1858 už byl položen první podmořský kabel přes Atlantik a v roce 1861 telegrafní dráty dospěly k západnímu pobřeží Ameriky. Nepřekvapuje, že každá nová metoda dopravy zboží a informací vznikala v ostrém konkurenčním boji s předcházejícími prostředky. Každá inovace narušuje nejen komerční činnost, nýbrž také rozežírání sociální a psychologické vazby.

Je poučné sledovat embryonální stádia každého nového

růstu, neboť v tomto období vývoje bývá do značné míry nepochopen, ať již se jedná o tisk, automobil nebo televizi. Právě proto, že lidé zpočátku nechápou její povahu, zasazuje nová forma mátožně se tvářícím divákům několik poučných ran. Původní telegrafní linka z Baltimore do Washingtonu propagovala utkání šachistů. Každý z nich seděl v jiném městě. Další linky byly používány pro loterie a hry vůbec, stejně jako rozhlas ve svých počátcích neměl nic společného s jakýmikoli komerčními závazky a po mnoho let závisel na podpoře radioamatérů. Pak se jej zmocnily mocné obchodní zájmy.

Před několika měsíci napsal John Crosby pro *New York Herald Tribune* z Paříže článek, který nám ukazuje, proč si člověk knižtiskové kultury, který je tolik posedlý „obsahem“, tak těžko všímá *formy nového média*:

Jak víte, Telstar je komplikovaná koule, obíhající vesmírem a přenášející televizní vysílání, telefonické rozhovory a vůbec všechno, co je proti zdravému rozumu. Když byl vystřelen na oběžnou dráhu, rozezněly se fanfáry. Kontinenty se budou dělit o intelektuální radovánky. Američané se potěší Brigitte Bardotovou a Evropané okusí opojnou intelektuální stimulaci show Ben Caseyho . . . Základní chyba tohoto komunikačního zázraku doprovází každý komunikační zázrak už od doby, kdy lidé začali vyřezávat do kamenných tabulek hieroglyfy. Co jím chcete sdělit? Telstar začal pracovat v srpnu, kdy se v celé Evropě prakticky nic důležitého nedělo. Všechny televizní sítě dostaly rozkaz, aby pomocí tohoto zázračného nástroje něco sdělily, ať už to bylo cokoli. „Byla to nová hračka a prostě ji musili použít,“ říká se tady. Společnost CBS začala v celé Evropě pátrat po zajímavých zprávách, a výsledkem byla soutěž v pojídání párků, kterou okamžitě dopravili přes tu zázračnou kouli do Ameriky. Tato zpráva mohla klidně cestovat na hřbetě velblouda a nic by jí to neubralo na významu.

Každá inovace ohrožuje rovnováhu existující organizace. Velké firmy vyzývají nové nápady, aby zvedly hlavu. Pak se na ně okamžitě vrhnou a zničí je. Oddělení pro nové nápady u velkých firem jsou jakýmsi laboratořemi, které mají izolovat nebezpečné viry. Když nějaký naleznou, přidělí jej zvláštní skupině, která jej neutralizuje a imunizuje. Působí tedy komicky, jestliže někdo předloží velké firmě nový nápad a očekává, že to povede k velkému „růstu výroby a prodeje“. Takovýto růst by byl pro existující ve-

dení katastrofou. Proto žádný nový nápad nezačíná v rámci nějaké velké firmy. Musí zaútočit na organizaci zvenčí, pomocí nějaké malé, ale konkurenceschopné firmy. Podobně zvětšení a extenze našeho těla a smyslů pomocí „nového objevu“ nutí celé tělo a všechny smysly, aby pro zachování rovnováhy zaujaly novou polohu. Každý nový vynález vede k novému „uzávěru“ ve všech našich orgánech a smyslech, veřejných i soukromých. Zrak i sluch, stejně jako všechny ostatní schopnosti, zaujímají nové postavení. Telegraf způsobil revoluci v celé metodě shromažďování a prezentace zpráv. Je přirozené, že to mělo ohromné důsledky pro jazyk, literární styl a tematiku.

V roce 1844 — ve stejném roce hráli v prvním americkém telegrafu šachy a oznamovali vylosovaná čísla loterií — uveřejnil Søren Kierkegaard svoji práci *Pojem úzkosti*. Začal věk obav. Telegrafem totiž člověk zahájil zvětšení, extenzi své centrální nervové soustavy, která se nyní pomocí satelitního vysílání blíží extenzi vědomí. Jestliže položíme své nervy vně a fyzické orgány dovnitř své nervové soustavy, mozku, iniciujeme tím situaci — ne-li pojem — strachu.

Poté, co jsme se krátce podívali na velké trauma, které vědomému životu způsobil telegraf a poté, co jsme si povšimli, že uvádí věk obav a vše zachvacujícího strachu, můžeme obrátit pozornost k některým konkrétním případům tohoto znepokojení a rostoucí nervozity. Kdykoli se objeví nějaké nové médium nebo extenze člověka, vytváří si nový mýtus, který je obvykle spojován s velkou postavou: S Aretinem, postrachem princů a loutkou knihtisku, s Napoleonem a s celým traumatem industriálních změn, s Chaplinem, veřejným svědomím filmu, s Hitlerem, kmenovým totemem rozhlasu, a s Florence Nightingalovou, která první dokázala vyzpívat lidské hoře po telegrafním drátu.

Florence Nightingalová (1820—1910), bohatá a jemná členka mocné nové anglické sociální skupiny, zrozené průmyslovou mocí, zachytila první lidské nouzové signály už jako mladá žena. Zprvu byly zcela nerozlučitelné. Změnily celý její způsob života. Vůbec se neslučovaly s obrazem, který si utvořila o svých rodičích, přátelích a nápadnících. Její čirá genialita jí umožnila přeložit novou difúzní starost a životní obavy do myšlenky hluboké lidské vtaženosti a reformy nemocnic. Začala myslet i žít svou dobou a objevila novou formuli pro elektronický věk: zdravotní péči. Ve věku, který poprvé v lidských dějinách rozšířil

svoji nervovou soustavu mimo sebe, se péče o tělo stala balzámem na nervy.

Z hlediska nových médií je příběh Florence Nightingalové docela prostý. Přijela na vzdálené místo, které bylo ze vzdáleného londýnského centra řízeno podle běžného predelektrického hierarchického modelu. Minuciózní dělba a delegování funkcí a rozdělení moci, které bylo u vojenských a průmyslových organizací tehdy a ještě dlouho potom běžné, vytvořilo imbecilní systém mrhání a nevykonnosti. Poprvé v dějinách však o tom bylo možné podávat telegrafické zprávy. Tradice literárnosti a vizuální fragmentarizace se po telegrafním drátu každodenně vracela jako bumerang:

Anglii se hnala jedna vlna hněvu za druhou. Po celou zimu 1854—55 zuřila velká bouře hněvu, ponížení a zoufalství. Když si veřejnost přečetla Russellova hlášení, poprvé v historii si uvědomila, „s jakou důstojností bojuje britský voják“. A tito hrdinové byli mrtví. Muži, kteří vzali útokem Almské výšiny a vojáci, kteří s lehkou jízdou útočili u Balaklavy... zahynuli hladem a nevhímavostí. Dokonce i koně, které se účastnily útoku lehké jízdy, zemřely hlady. (Cecil Woodham-Smith, *Osamělá bojovnice*)

Hrůzy, o nichž podával listu *The Times* telegrafické zprávy William Howard Russell, byly v britském vojenském životě běžné. Russell se stal prvním válečným korespondentem, protože telegraf dal zprávám bezprostřední a inkluzivní lidskou dimenzi „zajímavosti“, lišící se od „hlediska“. Je svědectvím naší roztržitosti a všeobecné lhostejnosti, že po více než století telegrafického zpravodajství nikdo nepochopil, že „zajímavost“ je elektronickou či hloubkovou dimenzí bezprostřední vtaženosti do zpráv. Telegraf skoncoval s oním oddělováním zájmů a schopností, které po sobě nepochybně zanechalo skvělé památníky, vytvořené dřinou i vynálezavostí. Avšak s telegrafem také přišla integrální naléhavost a celistvost Dickense, Florence Nightingalové a Harriety Beecher Stoweové. Elektriina dává mocný hlas slabým a trpícím a odsunuje stranou byrokratický specialismus a pracovní náplň ducha, který se upíná k návodu k použití. Dimenze „zajímavosti“ je prostě dimenzí bezprostřední participace na zkušenosti jiných lidí, která se objevuje spolu s mžikově dostupnými informacemi. Svoji soucitnou či hněvivou reakcí se stávají mžikovými i lidé, neboť se musí

dělit o společnou extenzi centrální nervové soustavy s celým lidstvem. Za těchto podmínek termíny „okázalé mrhání“ či „okázalá spotřeba“ ztrácejí smysl. I ti neotřelejší boháči měknou a skromně a bojácně slouží lidstvu.

Na tomto místě by se stále ještě někdo mohl zeptat, proč „zajímavost“ vytvořil teprve telegraf a proč ji před ním nevytvořil tisk. Tito čtenáři možná naleznou odpověď v kapitole, která je tisku věnována. Na vnímání však možná číhá překážka. Mžikově rychlá a totální vtaženost telegrafické formy některé literární vzdělance stále odpuzuje. Jsou v zajetí vizuální kontinuity a pevného „hlediska“, a proto jim bezprostřední participace mžikově rychlých médií připadá stejně nevkusná a nežádoucí jako populární sporty. Tito lidé jsou stejně obětmi médií, nevědomky zmrzačenými studiem a dřinou, jako byly viktoriánské děti obětmi temné továrny. A proto mnohým lidem, jejichž senzibilita byla mechanickým písmem a tiskem nenapravitelně pokřivena a uvězněna do strnulých póz, připadají ikonické formy elektrického věku stejně neprůhledné a stejně neviditelné, jako se pouhému oku bez mikroskopu jeví hormony. Umělcovým úkolem je pokusit se změnit starší média tak, aby umožnila věnovat pozornost médiím novým. Proto si musí umělci stále hrát a experimentovat s novými prostředky organizace zkušenosti, i když většina jejich publika možná dává přednost fixaci na staré typy vnímání. Prozaický komentátor může maximálně zachytit média v co nejvíce charakteristických a odhalujících pozicích. Podívejme se na řadu těchto pozic telegrafu ve chvíli, kdy se toto nové médium střetává s jinými médii, jako jsou kniha a noviny.

V roce 1848 telegraf, kterému byly tehdy pouhé čtyři roky, přiměl několik amerických novin k tomu, aby vytvořily kolektivní organizaci shromažďování zpráv. To vedlo k vytvoření agentury Associated Press, která začala prodávat svůj zpravodajský servis předplatitelům. Díky mechanickému překrývání vizuálního a industriálního modelu knihtisku a tisku zůstal skutečný význam této formy elektrického, mžikově rychlého zpravodajství v jistém smyslu utajen. Specificky elektrický efekt se v tomto případě může jevit jako centralizační a komprimující síla. Mnozí analytici považují elektrickou revoluci za pokračování procesu mechanizace lidstva. Podrobnější zkoumání odhalí něco zcela jiného. Například regionální tisk, který se musel opírat o poštovní služby a který byl prostřednictvím pošty

politicky kontrolován, se díky novým telegrafním službám rychle vymanol z tohoto typu monopolu centrum — periferie. Dokonce i v Anglii, kde krátké vzdálenosti a koncentrace obyvatelstva vytvořily z železnice silný centralizační faktor, skoncoval vynález telegrafu s monopolem Londýna tím, že podpořil venkovskou konkurenci. Telegraf vysvobodil okrajový provinční tisk ze závislosti na velkém tisku metropole. Tento model decentralizace se v různých převlecích objevuje v celé oblasti elektrické revoluce. Podle názoru Sira Lewise Namiera jsou telefon a letadlo hlavními příčinami problémů dnešního světa. Profesionální diplomaté s delegovanou mocí byli nahrazeni ministerskými předsedy, prezidenty a ministry zahraničí, kteří si myslí, že dokáží vést všechna důležitá jednání osobně. S tímto problémem se také setkáváme u velkých obchodních korporací, které přišly na to, že není možné vykonávat delegovanou pravomoc po telefonu. V samotné podstatě telefonu, stejně jako všech ostatních elektrických médií, je komprimovat a sjednocovat to, co bylo dříve rozděleno a specializováno. Vzhledem k rychlosti, která vytváří totální a inkluzivní pole vztahů, může pomocí telefonu fungovat jen „autorita znalostí“. Jeho rychlost vyžaduje, aby rozhodnutí byla inkluzivní a ne fragmentární a částečná, a proto se literární lidé většinou telefonu brání. Jak však ještě uvidíme, rozhlas a televize mají schopnost jak zavádět inkluzivní řád, tak orálně organizovat. Zcela opačná je forma vizuálních a písemných struktur autority typu centrum — periferie.

Mnozí médiologové se dali zmást zdánlivou schopností elektrických médií prostorově rozšiřovat rozsah lidské organizace. Avšak elektrická média prostorovou dimenzi nezvětšují, ona ji ruší. Pomocí elektriny navazujeme všude osobní vztahy, jako bychom žili v té nejmenší vesničce. Je to hlubkový vztah, bez delegování funkcí nebo moci. Mechanické je všude nahrazováno organickým. Přednášku vystřídal dialog. S mládeží se bratříčkují i ti největší hodnostáři. Když se skupina oxfordských studentů doslechla, že Rudyard Kipling dostává deset šilinků za každé slovo, které napíše, poslali mu ze své schůzky telegraficky deset šilinků a připsali: „Prosíme vás, pošlete nám jedno ze svých nejlepších slov.“ Za pár minut přišla odpověď: „Děkuji.“

Kříženců elektriny a starší mechaniky bylo mnoho. Dnes už spojení mechanické technologie s elektrickou končí.

Televize nahrazuje film a Telstar ohrožuje kolo. Před sto lety telegraf roztočil rotačky, stejně jako aplikace elektrické jiskry umožnila konstrukci mžikově přesného spalovacího motoru. Když je však elektrický princip doveden dál, rozpouští všude mechanickou techniku vizuální separece a analýzy funkcí. Elektronické pásky s přesně synchronizovanými informacemi nahrazují starou lineární sekvenci montážní linky.

Zrychlení vede k rozpadu a zhroucení každé organizace. Protože celá mechanická technologie západního světa je spojena s elektřinou, směřuje k vyšším rychlostem. Všechny mechanické aspekty našeho světa jakoby sondovaly vlastní sebezničení. Spojené státy si vytvořily prostřednictvím souhry železnice, pošty a novin výkonný systém centrální politické kontroly. V roce 1848 uvedl ministr pošt ve své zprávě, že noviny „byly vždy považovány za důležité jakožto nejlepší prostředek veřejného šíření informací, takže jim byla vždy přiznávána nejnižší poštovní sazba, čímž byl podpořen jejich náklad“. Telefon tento model centrum — periférie rychle oslabil. Ještě významnější bylo, že zvýšil objem zpráv, a tím značně oslabil roli redakčních názorů. Zprávy vždy měly větší vliv na utváření postojů veřejnosti než komentáře, i když jen málo příkladů této změny je tak výrazných jako náhlý vzestup popularity Florence Nightingalové v britském světě. Přesto v tomto ohledu zůstal telegraf dokonale nepochopen. Snad největší význam má fakt, že přirozenou snahou knihy a rovněž novin je vytvořit jednotný celostátní názor na centralizovaný model. Všichni literární lidé proto pociťují touhu po extenzi nejosvícenějších názorů prostřednictvím uniformního horizontálního a homogenního modelu do „nejzaostalejších oblastí“ a nejméně literárních myslí. Telegraf s touto nadějí skoncoval. Decentralizoval svět novin tak důkladně, že se uniformní celostátní názor stal ještě před občanskou válkou něčím zhola nemožným. Snad ještě důležitějším důsledkem telegrafu bylo, že v Americe literární talenty přitahovala žurnalistika a ne médium knihy. Poe, Twain a Hemingway jsou příkladem spisovatelů, kteří nemohli najít ani výcvik, ani možnost uplatnění jinde než u novin. Na druhé straně v Evropě představovaly početné národní skupiny diskontinuitní mozaiku, kterou telegraf pouze intenzifikoval. V důsledku toho posílil telegraf v Evropě postavení knihy a donutil dokonce i tisk, aby nabyl literárního charakteru.

Jednou z významných novinek, které se objevily od příchodu telegrafu, se stala předpověď počasí, snad nejpoulnější participativní zajímavost v denním tisku. V počátcích telegrafu vznikaly při dešti problémy s uzemňováním drátů. To přivolalo pozornost k dynamice počasí. V Kanadě se v roce 1883 v jedné zprávě konstatovalo: „Brzy se ukázalo, že zatímco vítr v Montrealu vane od východu nebo severovýchodu, bouřky přicházejí od západu, a že čím silnější je proudění při zemi, tím rychleji přichází déšť z opačného směru.“ Telegraf poskytl rozsáhlé množství okamžitých informací, a tím bezpochyby pomohl odhalit takové meteorologické modely síly, jaké predelektrický člověk vůbec nemohl zpozorovat.

Komentáře Roberta Lincolna O'Briena, které v roce 1904 vyšly v časopisu *Atlantic Monthly*, ukazují na rozsáhlou, dodnes neprozkoumanou oblast sociálního materiálu. Například:

Vynález psacího stroje se stal velmi silným podnětem jednoho zvyku: diktování . . . Diktování nevede jen k větší upovídání . . . ale zdůrazňuje i názor toho, kdo mluví. Hovořící má sklon k vysvětlování, jako kdyby chtěl z výrazu tváře svých posluchačů vyčíst, do jaké míry jej sledují. Tento postoj se však neztrácí, ani když posluchači dávají pozor. V pisárnách washingtonského Kapitolu je docela běžné, že kongresmani při diktování dopisů divoce gestikulují, jako by řečnické metody přesvědčování mohly být přeneseny na stránku papíru.

V roce 1882 se objevily inzeráty, v nichž se tvrdilo, že psací stroj může sloužit jako pomůcka těm, kdo se učí číst a psát, kdo se učí pravopis a interpunkci. Dnes, po osmdesáti letech, si běžná školní učebna stále drží psací stroj od těla. Je pro ni pouhou atraktivní a rozptylující hračkou. Avšak básníci jako Charles Olson výmluvně ukazují, že psací stroj je schopen přesně ukázat, kde chce básník, aby se čtenář nadechl, kde má být odmlka, ukáže mu dokonce, na kterých slabikách se má zarazit a které části vět má podle autora postavit vedle sebe. Vůbec poprvé může básník pracovat s notovou osnovou a taktý, které měl předtím k dispozici jen hudebník.

Stejný druh autonomie a nezávislosti, který podle Charlese Olsona dává psací stroj básníkovi hlasu, si před padesáti léty vynutila pracující žena. V době, kdy se začaly prodávat psací stroje asi za šedesát dolarů, nabyly prý britské ženy „dvanáctilibrového vzhledu“. Ten jaksi souvisel s vikinskými gesty Ibsenovy Nory Helmerové, která za sebou

zabouchla dveře domečku pro panenku a vydala se hledat své povolání a duši. Začal věk železného rozmaru.

Čtenáři si jistě vzpomenou na dřívější zmínku o tom, že když v devadesátých letech minulého století přišla do kanceláří první vlna písařek, výrobci plivátek vycítili, že se blíží jejich konec. Měli pravdu. Navíc, a to je ještě důležitější, uniformní řady módně oblečených písařek umožnily revoluci v oděvním průmyslu. Každá venkovská dívka chtěla nosit totéž, co písařka, nový populární vzor podnikavosti a umu. Písařka vytvářela styl a zároveň toužila styl napodobovat. Podobně jako psací stroj vnesla do obchodního života novou uniformní, homogenní a kontinuální dimenzi, která učinila psací stroj nezbytností pro všechny oblasti mechanického průmyslu. Moderní bitevní loď potřebuje k běžným operacím desítky psacích strojů. Armáda potřebuje, dokonce i na bitevním poli, více psacích strojů než lehkých a středních děl. Psací stroj dnes proto v sobě spojuje funkce pera a meče.

Působení psacího stroje je však úplně jiné. Psací stroj na jedné straně značně přispěl k dobře známým formám homogenizovaného specialismu a fragmentarizace, tedy kultury knihtisku. Zároveň vedl i k integraci funkcí a vytvoření značné nezávislosti jedince. G. K. Chesterton tuto novou nezávislost označil za klamnou a poznamenal, že „ženy odmítly diktát, opustily domácnost a staly se stenotypistkami“. Na psacím stroji dnes komponují básníci a romanopisci. Psací stroj spojuje skladbu a publikování, a vede ke zcela novému postoji k psanému a tištěnému slovu. Komponování na psacím stroji změnilo jazykové i literární formy způsobem, který je nejlépe vidět na pozdních románech Henryho Jamese, diktovaných slečně Theodorě Bosanquetové. Ta je nezapisovala těsnopisně, nýbrž na psacím stroji. Po jejích pamětech *Henry James při práci* měly následovat další studie o tom, jak psací stroj změnil nejen anglickou poezii a prózu, nýbrž i samy mentální návyky spisovatelů.

Zásluhou Henryho Jamese byl psací stroj v roce 1907 už samozřejmostí. Jamesův nový styl získal svobodu a jakousi zpěvnost. Jeho sekretářka vypráví, jak pro něj bylo diktování nejen snadnější, nýbrž také více inspirující než psaní perem: „Připadá mi, že v řeči ze mě všechno vytáhnete daleko účinněji a nepřetržitěji, než když píšu,“ řekl jí. Henry James si natolik zvykl na zvuk svého psacího stroje, že ještě na smrtelné posteli požádal, aby mu u lůžka někdo ťukal na jeho remingtonku.

Nebylo by snadné přesně zjistit, do jaké míry přispěl psací stroj svým nezarovnaným pravým okrajem k vývoji volného verše. Avšak byl to volný verš, který poezii vrátil hovorovost a dramaticnost, právě ty vlastnosti, které psací stroj podpořil. Podobně jako jazzový muzikant měl básník u psacího stroje pocit, že jeho vystoupení je zároveň skladbou. V neliterárním světě tomu odpovídala situace barda či minstrela. Ti měli témata, nikoli však text. U psacího stroje má básník k dispozici možnosti tiskařského lisu. Psací stroj se podobá místnímu rozhlasu, který má autor bezprostředně po ruce. Může křičet, šeptat a pískat, může se na posluchače typograficky šklebit, jako E. E. Cummings v této básni:

V Právě

jaru když svět je bláto —
svůdný
chromý mužiček v balónu
píská vzdálený a maličký

a eddiesbillem přibíhají
od kuliček a her
na piráty a je
jaro
kdy svět je loužičkově zázračný

podivný
starý mužiček v balónu píská
vzdálený a maličký
a bettysisbel přitančí
od skákání panáka a přes švihadlo a

je jaro
a
mužiček z balónu
s kozí nohou

píská
vzdálený
a
maličký

[Přeložil Z. Hron.]

E. E. Cummings zde pomocí psacího stroje dává básni

hudební part pro chorální řeč. Starší básníci, kteří byli od formy tisku odděleni různými technickými mezistupni, se nemohli těšit svobodě orálního důrazu, jakou poskytuje psací stroj. Básník u psacího stroje může poskakovat jako Nižinskij, může šoupat nohama a vrávorat jako Chaplin. Protože je sám publikem svých mechanických kousků, reaguje neustále na své vlastní představení. Skládání pomocí psacího stroje se podobá pouštění draka.

Když čteme uvedenou báseň E. E. Cummingse nahlas a se širokou škálou různých přízvuků a temp, stane se duplikátem procesu vnímání svého do stroje ůkajícího tvůrce. Jak rád by byl Gerard Manley Hopkins komponoval na psacím stroji! Kdo si myslí, že poezie je pro oko a že je třeba ji číst mlčky, ten asi Hopkinse či Cummingse nepochopí. Když takovou poezii čteme nahlas, stává se docela přirozenou. Před čtyřiceti lety vadilo literárním lidem psaní jmen s malým písmenem, jako v onom „eddiesbillem“. Právem, neboť tak to básník zamýšlel.

Eliot a Pound ve své poezii používali psací stroj k dosažení nejrůznějších významných efektů. Také v jejich díle se psací stroj stal orálním mimetickým nástrojem, který jim dal hovorovou svobodu světa jazzu a ragtimu. Když byla poprvé otištěna nejhovorovější a nejjazzovější ze všech Eliotových básní, *Zápasící Sweeney*, doprovázela ji poznámka: „Kam se ženeš, krásko?“

Psací stroj, který zavedl gutenbergovskou technologii do všech zákoutí naší kultury a ekonomiky, tedy měl rovněž opačné orální efekty. K takovému zvratu forem dochází u všech extrémů vyspělé technologie, jako dnes v případě kola.

Psací stroj vedl ve své roli urychlovače vývoje k úzkému spojení písma, řeči a publikační činnosti. I když jeho forma je pouze mechanická, v některých ohledech působil implozivně a ne explozivně.

Díky svému explozivnímu charakteru, který znovu potvrdil již starší praxi pohyblivých typů, měl psací stroj bezprostřední vliv na pravopis a mluvnici. Gutenbergovská technologie okamžitě vedla k ustálení „správného“, uniformního pravopisu a mluvnice. Díky psacím strojům obrovsky vzrostl prodej slovníků. Vznikly také nespočetné přečpané kartotéky, což v naší době vedlo ke vzniku firem specializujících se na probírku kartoték. Zpočátku však psací stroj nebyl v obchodě považován za nepostradatelný. Osobní ráz perem psaného dopisu byl považován za tak

důležitý, že různé věhlasné autority komerční využití psacího stroje vylučovaly. Považovaly však za možné, že by se psací stroj snad mohl hodit spisovatelům, duchovním a telegrafistům. Dokonce i noviny si vůči psacímu stroji po jistou dobu uchovávaly rezervovanost.

Jakmile některá část ekonomiky pocítí vystupňování tempa, musí ji následovat všechny ostatní části. Na značně urychlené tempo vyvolané psacím strojem musely zkrátka reagovat všechny firmy. Fráze „pošlete mi o tom zítra písemný záznam“, denně opakovaná milióny telefonujících, vedla k obrovskému vzestupu role písáček. Zákon Northcota Parkinsona, že „objem práce se zvětšuje tak dlouho, dokud nezabere čas, který máme k jejímu dokončení“, je ukázkou potřeštěné dynamiky, kterou umožnil telefon. Telefon vedl prakticky okamžitě k obrovskému rozšíření objemu práce, kterou bylo třeba vykonat pomocí psacího stroje. V jediné firmě vznikají z malé telefonní sítě pyramidy papírů. Podobně jako psací stroj slučuje telefon funkce a umožňuje tak například prostitutce, aby se stala svojí vlastní kuplíčkou a bordelmamą.

Northcote Parkinson přišel na to, že každá obchodní a byrokratická struktura funguje sama o sobě, bez ohledu na to, „jaká práce má být vykonána“. Počet zaměstnanců a „kvalita práce nejsou v žádném vzájemném vztahu“. V každé dané struktuře platí, že míra akumulace osazenstva nezáleží na vztahu k vykonané práci, nýbrž na vzájemné komunikaci mezi samými zaměstnanci. (Jinými slovy: médium je poselstvím.) Matematicky vyjádřeno, Parkinsonův zákon konstatuje, že roční míra akumulace úředníků se bude pohybovat mezi 5,17 a 6,56 procenty, „bez ohledu na množství práce — pokud vůbec nějaká existuje —, kterou je třeba vykonat“.

Výraz „práce, kterou je třeba vykonat“ samozřejmě znamená transformaci jednoho druhu hmotné energie do nějaké jiné formy, jako stromů do formy dříví či papíru, jílu do formy cihel nebo talířů, kovu do formy trubek. Z hlediska tohoto druhu práce roste např. akumulace úředníků v námořnictvu, zatímco počet lodí klesá. Parkinson před sebou i svými čtenáři pečlivě skrývá to, že v oblasti pohybu informací je právě pohyb informací hlavní „prací, kterou je třeba vykonat“. Dnes, ve věku elektřiny, je hlavním zdrojem bohatství pouhá vzájemná vtaženost lidí pomocí vybraných informací. V předcházejícím mechanickém věku byla práce něčím zcela jiným. Znamenala

zpracovávání různých materiálů pomocí fragmentarizace operací, jakou známe z montážní linky, a pomocí hierarchicky delegované pravomoci. Elektrické obvody u tohoto zpracovávání eliminují jak montážní pás, tak delegovanou pravomoc. Zvláště u počítačů, kde jde o informace a poznatky, se pracuje na „programovací“ úrovni. V oblasti rozhodování a „realizace“ pracovních operací skoncovaly telefon a jiná podobná urychlení s rozdělováním delegované pravomoci a nahradily ji „pravomocí poznání“. Podobá se to skladateli symfonické hudby, který by komponoval přímo na elektronickém nástroji, který každou notu či motiv přímo zahraje stejně jako příslušný nástroj, místo aby poslal rukopis tiskaři a pak dirigentovi a jednotlivým hráčům orchestru. To by okamžitě skoncovalo s veškerým delegováním a specialismem symfonického orchestru, který z něj činí tak přirozený model mechanického a industriálního věku. Psací stroj v rukou básníka a romanopisce se velmi blíží příslibu elektronické hudby, a to tím, že komprimuje a sjednocuje různé aspekty básnické skladby a publikace.

Historika Daniela Boorstina šokovalo, že se v našem věku informací člověk stává slavným ne proto, že něco vykonal, nýbrž proto, že je známý. Profesora Parkinsona šokuje, že struktura lidské práce dnes zřejmě vůbec nezávisí na práci, kterou je třeba vykonat. Jako ekonom odhaluje stejný komický nesoulad mezi starým a novým jako Stephen Potter ve své knize *Nesportovní chování*. Oba odhalili prázdnotu fraškovitost staromódní snahy „někam to v životě dotáhnout“. Postupu snaživého úředníka neposlouží ani poctivá práce, ani chytré triky. Důvod je prostý. Ani v soukromé sféře, ani ve firmách už neprobíhá poziční boj. V obchodě i ve společnosti výraz „dotáhnout to někam“ může znamenat „vypadnout“. Ve světě, který je dozvukovou komorou okamžité slávy, neexistuje žádné „kupředu“.

Z psacího stroje, který západním Norám Helmerovým sliboval kariéru, se nakonec přece jen vyklubal nespolehlivý a přitroublý učitel.

TELEFON: OSLAVNÉ FANFÁRY,
NEBO CINKAJÍCÍ SYMBOL?

Čtenáři newyorského *Evening Telegramu* se v roce 1904 dočetli: „Slovo ‚bouda‘ znamená, že takto označená věc není o nic skutečnější než telefonní rozhovor s vymyšleným kamarádem.“ K folklórním písničkám a vyprávění na téma telefonu přispěl ve svých pamětech i Jack Paar. Píše, že jeho odpor k telefonu byl vyvolán zpívajícím telegramem, a vypráví, jak mu jednou zavolala nějaká žena, která se prý cítila tak osamělá, že se třikrát denně koupala, protože doufala, že zazvoní telefon.

V románu Jamese Joyce *Plačky za Finnegana* se objevuje titulok „Televize poráží v bratrském klání telefon“. To je další velké téma zápasu technologicky rozšířených smyslů, který v naší kultuře zuří už přes deset let. Telefon je extenzí ucha a hlasu, jakousi formou mimosmyslového vnímání. Televize je extenzí hmatu, smyslu pro souhru, který dnes stále důvěrněji vztahuje celý rejstřík našich smyslů.

Děti a dorůstající mládež si s telefonem rozumějí. Objímají šňůru a mikrotelefon, jako by se s nimi chtěli pomazlit. To, čemu říkáme „francouzský telefon“, spojení mluvítko a sluchátka v jediném předmětu, je příznačné pro francouzské spojování smyslů. Anglosasové smysly přísně oddělují. Francouzština je „jazykem lásky“ právě proto, že podobně jako telefon zvláště těsně spojuje hlas s uchem. Líbat po telefonu je tedy něčím zcela přirozeným, avšak není snadné mít při telefonování druhého před očima.

Nejméně očekávaným sociálním důsledkem telefonu se stala likvidace vykřičených čtvrtí a vznik *call-girl*, prostitutky, kterou si zákazníci mohou objednat telefonicky. Pro slepého je nečekané všechno. Forma a charakter telefonu, stejně jako veškeré elektrické technologie, se plně vyjevuje právě v této dramatické změně. Klasická prostitutka jí není. Veřejný „dům“ ještě nemusí být domovem. Call-girl však nejen žije doma, ona může být i svojí vlastní bordel-

mamá. Každá americká firma pocituje — i když nechápe — tuto schopnost telefonu decentralizovat každou operaci a skoncovat jak s pozičním bojem, tak s lokalizovanou prostitucí.

Telefon v bytě call-girl se podobá psacímu stroji, který v sobě spojuje funkce komponování a publikování. Telefonická prostitutka se zbavila pasáka i bordelmamá. Musí se umět vyjadřovat, vést konverzaci na různá témata a být společensky obratná, protože se musí umět pohybovat jako rovný partner na jakékoli společenské úrovni. Zatímco psací stroj vytrhl ženu z domova a změnil ji v kancelářskou specialistku, telefon ji vrátil do úřednickova světa jako prostředek všeobecné harmonie, pozvánku ke štěstí a jakousi kombinovanou zeď zpovědi a nářků, k níž si může nedospělý americký úředník kleknout.

Psací stroj a telefon jsou těmi navzájem nejodlišnějšími dvojčaty, která se ujala úkolu proměnit americké dívky pomocí technologické bezohlednosti a důkladnosti.

Všechna média jsou našimi fragmenty, které byly rozšířeny do veřejné sféry. Proto v nás díky působení kteréhokoliv média vzniká nový poměr ostatních smyslů. Když čteme, přidáváme k tištěnému slovu zvukovou stopu, když posloucháme rozhlas, přidáváme si k němu vizuální doprovod. Proč si nemůžeme vizuálně představit telefonní rozhovor? Čtenář okamžitě namítne: „Ale vždyť já při telefonování mám vizuální představy!“ Když si to však zkusíme, ukáže se, že při telefonování prostě vizuální představy mít nemůžeme, i když se o to všichni literární lidé snaží a proto jsou přesvědčeni, že se jim to daří. Avšak západního literárního a vizuálně založeného člověka na telefonu nejvíce rozčiluje něco jiného. Někteří lidé prakticky nedokážou telefonovat ani se svými nejlepšími přáteli, aniž by se přitom rozčilili. Na rozdíl od psané a tištěné stránky vyžaduje telefon úplnou participaci. Každý literární člověk se takovému výraznému nároku na totální pozornost brání, protože je už dávno zvyklý na pozornost fragmentární. Podobně se literární člověk může naučit mluvit cizími jazyky jen s velkými obtížemi, neboť učení se jazyku vyžaduje participaci *všech* smyslů najednou. Na druhé straně návyk vytváření vizuálních představ vede k tomu, že literární západní člověk je v nevizuálním světě moderní fyziky ztracen. Pouze pudoví a audio-taktilní Germáni a Slované mají proti vizualizaci potřebnou imunitu, což jim umožňuje bádat v oblasti neeuclidovské matematiky a kvantové fyziky.

ky. Kdybychom učili matematiku a fyziku po telefonu, pak by i vysoce literární a abstraktní západní člověk mohl nakonec soutěžit s evropskými fyziky. O něco takového nemá výzkumné oddělení firmy Bell Telephone vůbec zájem. Stejně jako každá jiná knižně orientovaná skupina se totiž nezajímá o telefon jako o *formu*, studuje jen obsahový aspekt telefonní služby. Jak jsme se o tom už zmínili, Shannonova a Weaverova hypotéza o teorii informace, podobně jako Morgensternova teorie her, ignorují funkci formy jakožto formy. Proto teorie informace i teorie her zabředly do sterilní banality, i když psychologické a sociální změny, které z těchto forem vyplývají, změnily celý náš život.

Mnozí lidé mají silné nutkání si při telefonování „čmárat“. Tento zvyk úzce souvisí s charakterem tohoto média, vyžadujícího participaci našich smyslů a schopností. Na rozdíl od rozhlasu nelze telefon použít jako zvukové pozadí. Protože telefon dává velmi nekvalitní zvukový obraz, posílujeme jej a doplňujeme všemi ostatními smysly. Jedná-li se o sluchový obraz s vysokou mírou definice jako v případě rozhlasu, zážitek si vizualizujeme nebo jej doplňujeme zrakem. Jedná-li se o vizuální obraz s vysokou definicí či intenzitou, doplňujeme jej zvukem. Proto došlo k takovému uměleckému nezdaru, když se u filmů objevila zvuková stopa. Vyvolalo to téměř takový rozruch jako film sám. Film je totiž soupeřem knihy. Obsahuje vizuální stopu popisného vyprávění a výpovědi, která poskytuje daleko úplnější informace než psané slovo.

Ve dvacátých letech se hrála populární píseň „Sám u telefonu, sám se svým smutkem“. Proč by měl telefon vyvolávat intenzivní pocit osamocení? Co nás nutí zvednout sluchátko v telefonní budce, přestože víme, že se nás zvonění nemůže týkat? Proč okamžitě pocítíme napětí, ozve-li se na jevišti zvonění telefonu? Proč je toto napětí daleko menší, zazvoní-li telefon v nějakém filmovém výjevu? Na všechny tyto otázky nám odpoví prostý poznatek: telefon je participací formou, která s veškerou intenzitou elektrické polarizace vyžaduje partnera. Nemůže prostě působit jako rozhlas, jako zvukové pozadí.

V začátcích telefonu se v malých městech běžně objevoval kanadský žertík, který upoutal pozornost k telefonu jakožto formě komunální participace. Žádné pomlouvání se nemohlo ani zdaleka vyrovnat ohřáté participaci, kterou umožnila sériová telefonní linka. Šprýmař obtelefonoval několik lidí a změněným hlasem jim oznámil, že technické

oddělení bude čistit linky: „Doporučujeme vám, abyste přikryli telefon prostěradlem nebo polštářovým povlakem. Jinak by váš obývací pokoj mohla pokrýt mastná špína.“ Pak onen žertýř začal obcházet sousedy a bavit se jejich přípravami s očekáváním, že se z profukovaných linek každou chvíli ozve syčení a hukot. Tento vtíp nám dnes připomíná, že ještě před nedávnem byl telefon novou technickou hračkou, která sloužila spíše zábavě než obchodu.

Vynález telefonu byl pouhou epizodou v rámci širšího úsilí devatenáctého století o vizualizaci řeči. Melville Bell, otec Alexandra Grahama Bella, se po celý život pokoušel vymyslet univerzální abecedu. Zveřejnil ji v roce 1867 pod názvem *Viditelná řeč*. Otec a syn Bellové usilovali o to, aby se všechny jazyky světa dostaly do bezprostředního vzájemného kontaktu pomocí prosté vizuální formy. Také se velmi snažili zlepšit úděl hluchých. Viditelná řeč nabízel prostředek, kterým by byli hluchí vysvobozeni ze svého vězení. Podobně Braille původně zamýšlel svůj systém bodového písma jako prostředek čtení vojenských zpráv ve tmě. Teprve později bylo jeho písmo použito v hudbě a nakonec jako slepecké písmo. Dopisy byly zakódovány pomocí prsty čtených bodů dlouho předtím, než byla pro telegraf vyvinuta Morseova abeceda. A stojí za povšimnutí, jak se elektrická technologie podobným způsobem od počátků elektřiny soustřeďovala na svět řeči a jazyka. Masová média založená na mluveném slovu, tato první velká extenze naší centrální nervové soustavy, byla záhy spojena s druhou velkou extenzí centrální nervové soustavy — elektrickou technologií.

15. března 1877 přinesl newyorský *Daily Graphic* na první straně obrázek s titulkem: „Hrůzy telefonu — řečník budoucnosti.“ Rozevlátý typ stojí před mikrofonem a vede ve studiu své tirády. Tentýž mikrofon je pak zobrazen v Londýně, San Francisku, na amerických prériích a v Dublinu. Je zvláštní, že v oblasti místní komunikace považovaly dobové noviny telefon za soupeře tisku. To se vskutku stalo o padesát let později, když se objevil rozhlas. Žádné médium však není více vzdáleno každé formě místní komunikace než telefon. A tak nám odposlouchávání telefonních hovorů připadá ještě odpornější než čtení cizích dopisů.

Slovo „telefon“ vzniklo v roce 1840, ještě předtím, než se Alexander Graham Bell narodil. Bylo použito pro zařízení, které mělo pomoci dřevěných hůlek reprodukovat

noty. V sedmdesátých letech minulého století se vynálezci na mnoha místech pokoušeli elektricky přenášet řeč. Elisha Gray předložil Americkému úřadu pro patenty svoji konstrukci telefonu ve stejný den jako Bell, avšak o jednu nebo dvě hodiny později. Na této shodě okolností enormně vydělali právníci. Sláva připadla Bellovi, zatímco jeho soupeřům zůstaly jen zmínky v poznámkách pod čarou. Telefon se odvážil nabídnout své služby veřejnosti v roce 1877, zároveň s telegrafem. Nová telefonní firma byla nesrovnatelně slabší než mocné telegrafní finanční zájmy. Společnost Western Electric také nad telefonní službou okamžitě převzala kontrolu.

Je ironií osudu, že západní člověk nikdy nepocítil obavy z toho, že by vynálezy mohly ohrozit jeho způsob života. Počínaje abecedou a konče automobilem je západní člověk neustále proměňován pomalou technologickou explozí, která probíhá již 2 500 let. Od příchodu telegrafu však západní člověk začal prožívat implozi. Náhle si s nietscheovskou bezstarostností přehrával pozpátku film dvouapůltisícileté exploze. Důsledky extrémní fragmentarizace původních součástí svého kmenového života využívá dodnes. Právě tato fragmentarizace mu umožňuje ignorovat v celé té souhře technologie a kultury příčinnou souvislost. U velkého byznysu je to zcela jiné. Kmenový člověk se v něm má na pozoru před zatoulanými semínky změny. Proto mohl William H. Whyte napsat svoji práci *Organizační člověk* jako horror. Pojít lidi je něco špatného. Dokonce i přesazení lidí do vředu velké korporace se jeví jako něco špatného každému, kdo byl vychován v literární a vizuální fragmentarizované svobodě. „Volám jim v noci, když nejsou ve střehu,“ řekl jeden člen správní rady.

Ve dvacátých letech vedl telefon ke vzniku mnoha humoristických dialogů, které byly nahrány na gramofonové desky. Rozhlas a zvukový film však nebyly laskavé k monologu, přestože jej pěstovali takoví umělci jako W. C. Fields a Will Rogers. Tato horká média odsunula stranou chladnější formy, které nyní televize ve velkém rozsahu přivedla zpět na scénu. Nový druh umělce, působící v nočních klubech (jako Newhart, Nichols a Mayová), připomíná jakýmsi zvláštním — a velmi vítaným — způsobem doby počátků telefonu. Za návrat pantomimy a dialogu můžeme vděčit televizi a jejímu volání po tak velké míře participace. Naši Mortové Sahlové, Shelleyové Bermanové a Jackové Paarové jsou téměř jakousi odrůdou „živých novin“,

kteří ve třicátých a čtyřicátých letech divadelní skupiny předváděly čínským revolučním masám. Brechtovy hry mají tentýž participační charakter světa comics a novinové mozaiky — které učinily televizi něčím přijatelným — jako pop art.

Telefonní mluvítko přímo vyrostlo z dlouhé řady pokusů o napodobení fyziologie mechanickými prostředky. První takové experimenty byly podniknuty v sedmáctém století. Elektrický telefon je svojí podstatou přirozeně sluchitelný s organičnem. Na radu doktora C. J. Blakea, bostonského chirurga, bylo telefonní sluchátko přímo modelováno podle kosti a membrány lidského ucha. Bell věnoval značnou pozornost práci velkého Helmholtze, vědce, který bádal v mnoha oblastech. Bell byl přesvědčen, že se Helmholtzovi podařilo poslat pomocí telegrafu samohlásky, a proto pokračoval ve svém úsilí. Ukázalo se, že tento optimistický dojem byl způsoben jeho nedostatečnou znalostí němčiny. Helmholtzovi se přenést řeč po drátě vůbec nepodařilo. Bell si však položil otázku: Když je možné poslat samohlásky, proč ne souhlásky? „Řekl jsem si, že to Helmholtz dokázal a že mně se to nepovedlo proto, že nerozumím elektřině. Ten omyl měl velkou cenu. Dodal mi sebedůvěru. Kdybych byl tehdy uměl číst německy, nikdy bych své experimenty nezahájil!“

Jedním z nejpřekvapivějších důsledků telefonu byla „bezešvá síť“ vzájemně propojených modelů řízení a rozhodování. Vykoušet delegovanou pravomoc po telefonu je nemyslitelné. Pyramidální struktura dělby pracovních úkolů a popisu práce a delegované moci nemůže odolat rychlosti telefonu, který obchází veškeré hierarchie a který nás hloubkově vtahuje. Stejným způsobem rozrušily tradiční armádní strukturu rychlé německé tankové divize, vybavené radiotelefony. A již jsme viděli, jak reportér, spojující tištěnou stránku s telefonem a telegrafem, vytvořil z fragmentarizovaných vládních ministerstev jednotnou kolektivní image.

Telefonuje-li dnes začínající úředník nějakému vyššímu činiteli, sedícímu v jiné části země, může mu tykat. „Prostě začnete telefonovat. Každý může prostřednictvím telefonu vejít do ředitelovy pracovny. Když jsem začal pracovat ve své newyorské kanceláři, ještě týž den v deset ráno jsem si už s každým tykal.“

Telefon je neodolatelným vetřelcem v čase i prostoru, takže vyšší úředníci jsou vůči němu imunní jen v době, kdy

obědvají u šefovského stolu. Svoji povahou je telefon intenzivně osobní formou, která ignoruje veškeré nároky na vizuální soukromí, jehož si tak cení literární lidé. Jedna makléřská firma nedávno zrušila veškeré soukromé pracovny svých úředníků. Posadila je za jakýsi seminární stůl. Vedení firmy dospělo k názoru, že okamžitá rozhodnutí, která se musí opírat o neustálý proud informací z dálkopisu a jiných elektrických médií, lze dostatečně rychle kolektivně schválit jen po zrušení soukromého prostoru. I posádky vojenských letadel ve stavu bojové pohotovosti musí být na letišti v neustálém vizuálním kontaktu. Nejde zde jen o čas. Důležitější je potřeba totální vtaženosti do *role*, která tuto mžikově rychlou strukturu doprovází. Dva piloti jedné kanadské tryskové stíhačky jsou k sobě vybírání stejně pečlivě jako manželé ve sňatkové kanceláři. Po mnoha testech a dlouhém společném soužití jsou svým velícím důstojníkem úředně *oddáni* formulí „dokud vás smrt nerozdělí“. Právě tento typ totální integrace do role vyvolává pobouření každého literárního člověka, který stanul tváří v tvář implozivním požadavkům bezešvé sítě elektrického rozhodování. Svoboda v západním světě odjakživa nabývala explozivních a rozdělujících forem a podporovala oddělení jednotlivce od státu. Obrat tohoto jednosměrného pohybu od struktury centrum — periférie byl zjevně způsoben elektrinou, stejně jako byla velká západní exploze způsobena především fonetickou literárností.

Jestliže delegovaná hierarchická pravomoc nemůže být vykonávána telefonicky, nýbrž jen pomocí psaných instrukcí, pro jaký druh pravomoci je telefon přiměřený? Odpověď je prostá, ale není snadné ji vyjádřit. Po telefonu bude fungovat jen pravomoc založená na poznání. Delegovaná pravomoc je lineární, vizuální, hierarchická. Pravomoc založená na poznání je nelineární, nevizuální a inkluzivní. Aby mohla delegovaná osoba jednat, musí vždy dostat svolení od svých nadřízených. Elektrická situace takovéto modely eliminuje; takováto „kontrola moci“ je cizí inkluzivní pravomoci, založené na poznání. V důsledku toho lze dosáhnout omezení elektrické absolutistické moci ne rozdělením moci, nýbrž pluralismem center. Tento problém vyvstal v souvislosti se zřizováním přímé soukromé linky mezi Kremlem a Bílým domem. Prezident Kennedy se svojí pochopitelnou západní zaujatostí nechtěl telefon a dával přednost dálkopisu.

Rozdělení moci bylo technikou omezení akce v centra-

listické struktury, která vyzářovala do vzdálených periférií. Pokud se týče času a prostoru naší planety, neexistují v elektrické struktury žádné periférie. Může proto existovat pouze dialog mezi centry a mezi rovnými. Hierarchicky ovládané pyramidy se nemohou opřít o elektrickou technologii. Elektrická média zřejmě delegovanou moc nahrazují *rolí*. Lidské osobě lze dnes vrátit všechny typy nevizuálního charakteru. Král i císař měli právo jednat jako kolektivní já veškerých soukromých já svých poddaných. Dosud západní lidstvo přistupuje k obnovení role pouze váhavě. Stále se mu daří udržovat jednotlivce v delegovaných *zaměstnáních*. V kultu filmové hvězdy jsme si náměsíčně dovolili opustit své západní tradice a dali tak těmto nezaměstnaným obrazům mystickou roli. Filmové hvězdy jsou kolektivním ztělesněním mnoha soukromých životů svých poddaných.

Mimořádného příkladu schopnosti telefonu vtáhnout celou osobnost si povšimli psychiatři. U neurotických dětí se prý při telefonování ztrácejí veškeré symptomy neurózy. 7. září 1949 přinesl list *The New York Times* zprávu, která je bizarním svědectvím o ochlazujícím a participačním charakteru telefonu:

Dne 6. září 1949 řádl v ulicích Camdenu ve státě New Jersey Howard B. Unruh, starý psychotik. Když zabil třináct lidí, vrátil se domů. Zahájily po něm palbu speciální skupiny. Použily přitom samopaly, brokovnice a slzotvorné bomby. Mezitím si jeden redaktor listu *Camden Evening Courier* našel v telefonním seznamu Unruhovo číslo a zavolal mu. Unruh přestal střílet a zvedl sluchátko:

„Haló?“

„To je Howard?“

„Ano . . .“

„Proč ty lidi zabýváš?“

„Nevím. Teď ještě na tuhle otázku nemůžu odpovědět. Budu si s vámi muset promluvit později. Teď nemám čas.“

V článku „Dialektika nezveřejněných telefonních čísel“, nedávno zveřejněném v *Los Angeles Times*, napsal Art Seidenbaum:

To, že se slavní lidé ukrývají, není žádná novinka. Je paradoxní, že zatímco jejich jména a portréty se roztahují na stále širších plátnech, snaží se být stále nepřístupnější, ať již fyzicky nebo tele-

fonicky . . . Mnoho slavných lidí vůbec neodpovídá, když jim za-
telefonujete; po každé se ozve jejich spojovatelka a jen na požá-
dání doručí zkrácenou zprávu . . . Skutečným volacím znakem
jižní Kalifornie by se mohla stát prosba „Nevolejte nám“.

A tak jsme se opět vrátili na začátek, k písni „Sám u te-
lefonu“. Brzy to bude telefon, který bude úplně „sám, sám
se svým smutkem“.

GRAMOFON: DÍKY TÉTO HRAČCE SE NÁM PROPADL HRUDNÍK

Gramofon, který za svůj vznik vděčí elektrickému tele-
grafu a telefonu, projevil svoji v podstatě elektrickou for-
mu a funkci až ve chvíli, kdy jej z mechanických ornamen-
tů vysvobodil magnetofon. Svět zvuku je v podstatě
sjednoceným polem okamžitých vztahů, a proto se dosti
podobá světu elektromagnetických vln. To záhy vedlo ke
spojení gramofonu a rozhlasového přijímače.

S jakým nepochopením byl zpočátku gramofon přijí-
mán, ukazuje poznámka Johna Philipa Sousy, dirigenta
a skladatele dechové hudby: „Díky gramofonu vyjdou hla-
sová cvičení z módy! A co se stane s hlasivkami našeho
národa? Nezeslábnou? A nepropadne se našemu národu
hrudník?“

Jednu věc Sousa pochopil: gramofon je extenzí a zesíle-
ním hlasu. Možná vskutku způsobil snížení hlasové aktivity
jednotlivce, stejně jako automobil snížil jeho aktivitu cho-
deckou.

Gramofon je horkým médiem, podobně jako rozhlas,
kterému dosud poskytuje programový obsah. Bez něho by
dvacáté století jakožto éra tanga, ragtime a jazzu mělo jiný
rytmus. Avšak gramofon se stal i předmětem mnohého ne-
pochopení, jak vyplývá již z jeho názvu. Byl pojat jako for-
ma sluchového psaní (*gramma* — písmena). Byl také nazý-
ván „grafofonem“, neboť jehla v něm má úlohu pera.
Zvláště populární byla představa gramofonu jako „mluví-
cího stroje“. Edisona při jeho konstruování zpočátku
zdržovala představa, že půjde o „telefonní opakováč“, to
jest o zásobárnu dat z telefonu, která tomuto přístroji
„umožní pořizovat neocenitelné záznamy, místo aby byl
jen přijímacím zařízením momentální a prchavé komunika-
ce“. Tato Edisonova slova uveřejnila v červnu 1878
North American Review. Ukazují nám, jak nedávný vyná-
lez telefonu měl už schopnost zabarvovat myšlení v jiných

oblastech. Přehrávač desek musel být považován za jakýsi fonetický záznam telefonického rozhovoru. Odtud slova „fonograf“ a „gramofon“.

Gramofon si okamžitě získal popularitu. Bylo to důsledkem celé té elektrické imploze, která tolik zdůraznila význam rytmů řeči v hudbě, poezii a tanci. Avšak gramofon byl pouhý stroj. Zpočátku v něm nebyl použit elektrický motor nebo elektrické obvody. Avšak tím, že se gramofon stal mechanickou extenzí lidského hlasu a nových ragtimových melodií, ocitl se díky některým hlavním proudům doby v centru pozornosti. To, že se ujala nové frazeologie, nová forma řeči nebo taneční rytmus, je již přímým důkazem určitého skutečného vývoje, k němuž se tyto nové formy významně vážou. Vezměme si například posun anglického jazyka k tázacímu způsobu od chvíle, kdy se objevilo ono známé „Co tomu říkáš?“ Nic by bylo lidi nepřímělo, aby najednou takovou frázi začali neustále opakovat, kdyby byl v mezilidských vztazích, které této frázi dávaly relevanci, neexistoval určitý nový přízvuk, rytmus nebo nuance.

Když Edison vzal do ruky papírovou pásku, do níž byly vyraženy tečky a čárky Morseovy abecedy, povšiml si, že při velké rychlosti posunu páska vydává zvuky, které „nejasně připomínají lidský hovor“. Pak ho napadlo, že by na pásku se zářezy bylo možno zaznamenat telefonickou zprávu. Jakmile Edison vstoupil do elektrického pole, uvědomil si meze linearity a sterility specializace. Později o tom vyprávěl: „Zkuste si představit, že podnikám experiment, jehož cílem je, dejme tomu, zvýšení rychlosti transatlantického kabelu. Po jisté době se však objeví nějaký nový jev, který mě zavede jiným směrem, až dospěji třeba ke gramofonu.“ Nic by nemohlo dramatičtěji vyjádřit obrat od mechanické exploze k elektrické implozi. Edisonova životní dráha ztělesňovala právě tuto změnu našeho světa; on sám se často stával obětí těchto dvou forem.

Koncem devatenáctého století odhalil psycholog Lipps pomocí jakéhosi elektrického audiografu, že jediné zazvonení zvonku je intenzivním labyrintem, obsahujícím všechny možné symfonie. Edison přistupoval ke svým problémům do jisté míry obdobně. Praktické zkušenosti ho naučily, že všechny problémy obsahují v zárodku všechny odpovědi, pokud člověk objeví prostředek, jak je učinit explicitními. Úsilí o to, aby byl gramofon, podobně jako telefon, přímo prakticky využit v obchodu, jej vedlo k opomí-

jení jeho možností jako nástroje zábavy. Nepochopení možností gramofonu jakožto prostředku zábavy bylo ve skutečnosti úplným nepochopením významu elektrické revoluce. V naší době jsme se smířili s gramofonem jako s hračkou a zdrojem potěšení, avšak této zábavní dimenze nabyly i tisk, rozhlas a televize. Zatím se do krajnosti dovedená zábava stává hlavní formou obchodu a politiky. Elektrická média, díky svému charakteru totálního „pole“, eliminují fragmentarizované zvláštnosti formy a funkce, které jsme již dávno přijali jako dědictví abecedy, tisku a mechanizace. Stručná a komprimovaná historie gramofonu zahrnuje všechny fáze psaného, tištěného a mechanizovaného slova. Teprve před pár lety vysvobodil příchod elektrického magnetofonu gramofon z dočasné vtaženosti do mechanické kultury. Díky magnetofonové páse a dlouhohrající desce nám gramofon náhle otevřel přístup k veškeré hudbě a řeči světa.

Ještě než se obrátíme k revoluci způsobené dlouhohrající deskou a magnetofonem, měli bychom si všimnout, že dřívější období mechanického záznamu a reprodukce zvuku mělo s ným filmem jeden významný společný rys. První gramofony měly řezavý a chruplavý zvuk, jehož účinek byl podobný jako u filmů Macka Sennetta. Avšak ladění mechanické hudby je podivně smutné. Génies Charlese Chaplina spočíval v tom, že ve filmu zachytil depresivní hluboký smutek, jaký slyšíme v blues, a že jej překryl furiantským křepčením a vervou. Koncem devatenáctého století trvali všichni básníci, malíři a hudebníci na jakési metafyzické melancholii, skrývající se ve velkém industriálním světě metropole. Postava pierota je pro Laferguovu poezii stejně důležitá jako pro výtvarné dílo Picassova a Satieho hudbu. Což není mechanické ve své nejlepší podobě pozoruhodnou aproximací organického? A není velká industriální civilizace schopna vyrobit pro každého hojnost všeho? Samozřejmě je. Avšak Chaplin a pierotovští básníci a malíři dovedli tuto logiku až k postavě Cyrana z Bergeracu, největšího milovníka ze všech, kterému však zůstalo opětování jeho lásky navždy upřeno. Podivná představa Cyrana, nemilovaného a nemilovatelného milence, byla zachycena v gramofonovém kultu blues. Možná je chybou hledat původ blues v černošské lidové hudbě. Anglický dirigent a skladatel Constant Lambert ve své knize *Ach, ta hudba!* líčí blues, které předcházelo jazzovému věku po první světové válce. Lambert dochází

k závěru, že veliký rozkvět jazzu ve dvacátých letech byl lidovou reakcí na kultivovanou bohatost a orchestrální subtilnost období Debussyho a Deliusa. Jazz by se mohl jevit jako účinný most spojující kultivovanou hudbu s hudbou lidovou, stejně jako Chaplin postavil podobný most pro výtvarné umění. Literární lidé tyto mosty s nadšením uvítali a Joyce ve svém *Odyseovi* zpodobuje Chaplina v postavě Blooma, stejně jako se v rytmu ranných Eliotových básní ozývá jazz.

Chaplinův cyranovský klaun je stejně hluboce melancholický jako Laforguovo či Satieho pierotovské umění. Což není tato melancholie přítomna v samotném triumfu mechanična a jeho pomnutí lidského faktoru? Mohlo by mechanično dosáhnout vyšší úrovně než mluvicí stroj s jeho pantomimou hlasu a tance? Což nezachycují slavné řádky T. S. Eliota o stenotypistce jazzového věku celý patos věku Chaplina a ragtimového blues?

Když skvělá žena klesne k svodům a
přechází po pokoji, sama v stesku,
účes si přihladí a nedumá
a na gramofon vždycky dá si desku.

[Přeložil Z. Hron.]

Když si Eliotova Prufrocka vyložíme jako chaplinovskou komedii, dává docela jasný smysl. Prufrock je dokonalým pierotem, malou loutkou mechanické civilizace, která se právě chystala vstoupit do své elektrické fáze.

Stěží bychom mohli přecenit význam komplexních mechanických forem, jako jsou film a gramofon, pro pozdější automatizaci lidských písní a tanců. Zároveň s tím, jak se tato automatizace lidského hlasu a gesta přiblížila dokonalosti, přiblížila se lidská pracovní síla automatizaci. V dnešním elektrickém věku mizí montážní linka, vyžadující práci lidských rukou, zatímco elektrická automatizace vede k odlivu pracovních sil z průmyslu. Místo aby byli lidé v elektrickém věku sami automatizováni — tedy fragmentarizováni ve svých úkolech i funkcích —, přecházejí stále více k simultánní vtaženosti do různých zaměstnání a k práci, jejíž náplní je učení se a programování počítačů.

Tato revoluční logika elektrického věku byla dosti dobře patrná již v ranných elektrických formách telegrafu a telefonu, které vedly ke zkonstruování „mluvícího přístroje“. Tyto nové formy, které toho tolik vykonaly pro obnovení

vokálního, sluchového a mimetického světa, potlačeného tištěným slovem, také inspirovaly podivné nové rytmy „jazzového věku“, různých forem synkop a symbolické diskontinuity, které — podobně jako relativita a kvantová fyzika — ohlásily konec Gutenbergovy éry s jejími hladkými, uniformními liniemi tiskářských typů a organizace.

Slovo „jazz“ pochází z francouzského slovesa *jaser*, brententit. Jazz je vskutku formou vzájemného dialogu instrumentalistů i tanečnicků. Proto se zdálo, že náhle skoncoval s homogenním a opakujícím se rytmem uhlázeného valčíku. Ve věku Napoleona a lorda Byrona byl valčík novou formou. Tehdy byl uvítán jako barbarské naplnění rousseauovského snu o ušlechtilém divochovi. I když nám tato myšlenka dnes připadá groteskní, je vskutku mimořádně cenným klíčem k pochopení začátků mechanického věku. Neosobní sborový tanec podle staršího dvorského vzoru byl opuštěn ve chvíli, kdy se tanečníci valčíku objali. Jak ukazuje jeho historie, je valčík přesný, mechanický a vojenský. Aby nám valčík ukázal svůj plný smysl, potřebuje k tomu uniformu. „Za noci se ozývalo veselí“ — tak psal lord Byron o tančení valčíku před bitvou u Waterloo. Osmnáctému století a napoleonskému věku se občanské armády jevily jako individualistické vysvobození z feudálního rámce dvorských hierarchií. Proto je valčík spojován s ušlechtilým divochem. Nejde zde o nic jiného než o vysvobození ze společenského postavení a hierarchické poníženosti. Tanečníci valčíku byli všichni uniformní a navzájem si rovní. Mohli se volně pohybovat po celém parketu. Dnes nám připadá podivné, že takto vypadala romantická představa o životě ušlechtilého divocha, avšak romantikové toho o ušlechtilých divoších věděli stejně málo jako o montážních linkách.

V našem století byl příchod jazzu a ragtimu také vydáván za invazi domorodce vrtícího zadkem. Pohoršení kritické se odvraceli od jazzu ke kráse mechanického a dokola se opakujícího valčíku, který byl kdysi vítán jako čistý domorodý tanec. Je-li jazz považován za odvrát od mechanismu k diskontinuitě, participaci, spontánnosti a improvizaci, může být také považován za návrat k tomu druhu orální poezie, v němž je provedení zároveň tvořením a skladbou. Jazzoví hudebníci už dávno vědí, že jazz na deskách je „stejně vyčpělý jako včerejší noviny“. Podobně jako rozhovor je jazz živý. Závisí na repertoáru témat, která má k dispozici. Ale v jazzu je provedení zároveň sklad-

bou. Takové provedení zajišťuje maximální participaci hráčů i tanečníků. Podíváme-li se na jazz z tohoto hlediska, okamžitě pochopíme, že patří do oné rodiny mozaikových struktur, které se díky telefonu a telegrafu vrátily do západního světa. Jazz patří do jedné rodiny s poezií symbolismu a mnoha příbuznými formami v malířství i hudbě.

Vazba gramofonu k písním a tancům není o nic slabší než jeho starší vztah k telegrafu a telefonu. Když byly v šestnáctém století poprvé otištěny hudební party, vedlo to ke vzájemnému odtržení slova a hudby. Oddělená virtuozita hlasu a nástrojů se stala základem velikého rozvoje hudby v osmnáctém a devatenáctém století. Tentýž druh fragmentarizace a specializace v umění a vědách umožnil obrovské výsledky v průmyslu a vojenství a v rozsáhlých kooperativních podnicích, jako jsou noviny a symfonický orchestr.

U gramofonu, produktu industriální, hromadné organizace a distribuce, se zajisté projevilo jen málo elektrických vlastností, které v Edisonově myslí inspirovaly jeho vynález. Existovali proroci, kteří dokázali předpovědět onen velký den, kdy gramofon pomůže medicíně tím, že umožní lékařům rozlišovat mezi „hysterickým štkáním a melancholickým povzdechem . . . černým kašlem a souchotinářským chrchláním. Stane se odborníkem na duševní poruchy, rozliší mezi smíchem maniaka a blábolem idiota . . . Toho všeho dosáhne už v čekárně, zatímco se lékař bude věnovat svému poslednímu pacientovi“. V praxi však gramofon zůstal věrný sytým basům a tenorům robustních italských zpěváků, oněch siňorů s hlasem jako zvon.

Až po první světové válce napadlo nahrávací studia pozvat něco tak subtilního, jako je orchestr. Dlouho předtím vzhlížel jeden nadšenec ke gramofonové desce jako ke konkurentovi fotoalba, který uspíší šťastný den, kdy „budoucí generace budou schopny na prostoru pouhých dvaceti minut kondenzovat tónový obraz celého života: pět minut dětského žvatlání, pět minut chlapecké radosti, pět minut úvah dospělého muže a pět minut slov člověka na smrtelné posteli“. O něco později zašel James Joyce ještě dál. Jeho román *Plačky za Finnegana* byl zvukovou básní, která shrnula v jediné větě všechno žvatlání, nadšení, postřehy a pokání celého lidského rodu. S tímto dílem mohl Joyce přijít až v době, která stvořila gramofon a rozhlas.

Plný elektrický náboj dal gramofonu teprve rozhlas. Už v roce 1924 umožňoval rozhlasový přijímač lepší jakost

zvuku. Záhy se stal pro výrobce gramofonů a desek nepřijemnou konkurencí. Nakonec rozhlas obnovil gramofonový průmysl tím, že vedl lidový vkus směrem ke klasickým skladbám.

Skutečný zlom nastal po druhé světové válce, kdy se na trhu objevil magnetofon. Znamenalo to konec rytí do matic a s ním spojeného povrchového šumu. V roce 1949 přispěchal gramofonovému průmyslu na pomoc další zachránce: nastala éra hi-fi. Snaha hi-fi o „realistický zvuk“ brzy splýnula s televizním obrazem jakožto součást obnovy taktilní zkušenosti. Úsilí o umístění hrajících nástrojů „přímo do vašeho pokoje“ je snahou o značně skulpturální sjednocení sluchového a taktilního ve finese houslí. Být v přítomnosti hrajících hudebníků vám umožní zakoušet jejich hráčskou techniku nejen jako něco rezonujícího, nýbrž i taktilního a kinetického. Proto můžeme konstatovat, že hi-fi není žádnou snahou o abstraktní zvukové efekty, oddělené od ostatních smyslů. Hi-fi technika je odpovědí gramofonu na taktilní výzvu televize.

Další novinka, stereofonní zvuk, vás dokáže „obklopit“ a „obalit“. Předtím zvuk vycházel z jediného bodu v souhlase s jednostranností vizuální kultury a jejím zdůrazňováním hlediska. Hi-fi přineslo v hudbě stejnou změnu jako kubismus v malířství a symbolismus v literatuře, totiž přijetí mnoha aspektů a rovin v jediném zážitku. Jinak řečeno, stereofonie je hloubkovým zvukem, stejně jako je televize hloubkově vizuální.

Snad nebude působit příliš nelogicky tvrzení, že když se médium stane nástrojem hloubkové zkušenosti, přestávají platit staré kategorie „klasického“ a „populárního“, „náročného“ a „nenáročného“. Když se v televizi díváme na operaci srdce cyanotického dítěte, nezapadá to do žádné z uvedených kategorií. Když přišla dlouhohrající deska a stereo, objevil se zároveň i hloubkový přístup k prožitku hudby. Všichni ztratili zábrany vůči hudbě „pro náročné“ a vážní lidé stáhli své výhrady vůči populární hudbě a kultuře. Vše, k čemu přistupujeme hloubkově, je sledováno se stejným zájmem jako ty nejdůležitější věci na světě. „Hloubka“ totiž znamená „ve vztahu“, ne „v izolaci“. Hloubka znamená pochopení, ne hledisko. Pochopení je svého druhu mentální vtaženost do procesu, který činí obsah díla něčím zcela podružným. Vědomí samo je inkluzivním procesem, který vůbec nezávisí na obsahu. Vědomí nepostuluje vědomí něčeho konkrétního.

Dlouhohrající deska přinesla mnohé změny i do jazzu, například kult „chladného klábosení“, protože značné prodloužení délky jedné strany desky umožňuje, aby si nástroje jazzového bandu pěkně dlouho a neformálně popovídaly. Tento nový prostředek oživil repertoár dvacátých let a dal mu novou hloubku. Avšak magnetofon v kombinaci s dlouhohrající deskou přinesl revoluci i v repertoáru klasické hudby. Stejně jako magnetofonová páska oživila zájem o studium spíše mluveného než psaného jazyka, umožnila nám poznat i celou hudební kulturu mnoha stáletí a zemí. Tam, kde předtím existoval jen omezený výběr z různých období a skladatelů, poskytl magnetofon v kombinaci s dlouhohrající deskou plné hudební spektrum, které nám zpřístupnilo šestnácté století stejně jako devatenácté a čínské lidové písně stejně jako maďarské.

Stručný souhrn technologických událostí souvisejících s vývojem gramofonu:

Telegraf přeložil psaní do zvukové podoby, což mělo přímý vztah ke vzniku telefonu a gramofonu. Díky telegrafu zbyly už jen jediné stěny, stěny jazyka, přes které se tak snadno přenáší fotografie, film a telefoto. Elektrifikace psaní byla téměř stejně velkým skokem do nevizuálního a sluchového prostoru jako pozdější kroky, které brzy nato podnikly telefon, rozhlas a televize.

Telefon: řeč beze stěn.

Gramofon: koncertní síň beze stěn.

Fotografie: muzeum beze stěn.

Elektrické světlo: prostor beze stěn.

Film, rozhlas a televize: učebna beze stěn.

Člověk-sběrač se znovu záhadně vynořuje jako sběrač informací. V této roli není elektronický člověk o nic méně kočovníkem než jeho paleolitičtí předkové.

V Anglii se kinu původně říkalo „bioskop“ (z řeckého *bios*, způsob života), protože vizuálně prezentovalo skutečné pohyby životních forem. Film, jímž navijíme skutečný svět na cívku, kterou pak rozvíjíme jako kouzelný koberec fantazie, je nádherným spojením staré mechanické technologie a nového elektrického světa. V kapitole o kolu jste si mohli přečíst příběh, jak film vznikl z pokusu vyfotografovat v pohybu kopyta klusajících koní, jaksi symbolicky, neboť řada kamer, která má studovat pohyb zvířat, je zvláštním spojením mechanického s organickým. Je zajímavé, že ve středověké představě změny v organických bytostech šlo o sekvenční nahrazení jedné statické formy jinou statickou formou. Ve středověku si lidé představovali život květiny jako jakýsi filmový pás fází či esencí. Ve filmu si člověk v podobě zábavné iluze totálně uvědomuje středověkou představu změny. Fyziologové měli mnoho společného se vznikem filmu, stejně jako s telefonem. Ve filmu se mechanické jeví jako organické, a růst květiny v něm lze zpodobit stejně snadno a volně jako pohyb koně.

Ve světě vlnících se forem spojuje film mechanické s organickým a zároveň je spojen s technologií knihtisku. Jakoby čtenář, promítající si slova, musel sledovat černobílé sekvence nehybných záběrů, tedy typografii, a sám si doplňovat zvukovou stopu. Čtenář se s různou rychlostí a s různou mírou iluzí snaží sledovat kontury spisovatelovy mysli. Stěží bychom přecenili schopnost knihtisku a filmu inspirovat divákovu a čtenářovu fantazii. Cervantes plně věnoval svého *Dona Quijota* tomuto aspektu tištěného slova a jeho schopnosti vytvářet to, co James Joyce na mnoha místech svého románu *Plačky za Finnegana* označuje za „abecednost“, což v jeho angličtině může znamenat „odřeknutí“, „roztržitost“ nebo prostě „seřazení podle abecedy“.

Úkolem spisovatele či filmaře je převést čtenáře či diváka z jednoho světa, jeho *vlastního*, do světa jiného, který byl vytvořen typografií a filmem. Toto je tak zřejmé a děje se tak úplně, že ti, kteří tuto zkušenost prožívají, ji přijímají podprahově a nekriticky. Cervantes žil ve světě, v němž byl knihtisk stejnou novinkou, jakou je dnes na Západě film, a považoval za samozřejmost, že knihtisk, podobně jako dnes obrazovka, uzurpoval reálný svět. Čtenář a divák se stali díky jejich kouzlu snílky; tak se v roce 1926 vyjádřil o filmu René Clair.

Jakožto neverbální forma zkušenosti se film podobá fotografii, větě bez syntaxe. Ve skutečnosti však film, podobně jako knihtisk a fotografie, předpokládá u svého uživatele vysokou úroveň literárnosti, zatímco pro neliterárního člověka je záhadou. Naše literární akceptování prostého pohybu oka kamery, které může sledovat postavu nebo zamířit jinam, je pro filmové publikum v Africe nepřijatelné. Afričan chce vědět, co se stalo s postavou, která zmizela ze záběru. Avšak literární publikum, které je zvyklé řádku po řádce sledovat knihtiskovou obraznost, aniž by bral v potaz logiku linearity, přijme filmovou sekvenci bez protestu.

René Clair upozornil na to, že jestliže jsou na divadelní scéně dva nebo tři lidé, musí dramatik neustále motivovat, vysvětlovat, proč tam vůbec jsou. Avšak filmové publikum, podobně jako čtenář knih, považuje pouhou sekvenci za cosi racionálního. Ať kamera zamíří na cokoli, publikum to přijme. Jsme přenášeni do jiného světa. Jak poznamenal René Clair, filmové plátno otevírá bílé dveře do harému krásných vizí a nedospělých snů, ve srovnání s nimiž i to nejkrásnější skutečné tělo vypadá nedostatečně. Yeats spatřoval ve filmu svět platónských ideálů, kdy filmový projektor promítá „pěnu na strašidelné paradigma věcí“. Tentó svět strašil v hlavě Donu Quijotovi, který jej zahlédl foliantovými dveřmi milostných příběhů, které se právě začínaly tisknout.

Úzký vztah mezi cívkovým světem filmu a soukromou fantazijní zkušeností tištěného slova je tedy pro naši západní recepci filmové formy nepostradatelný. I filmový průmysl je nebezdůvodně přesvědčen, že všechny jeho největší úspěchy byly založeny na románech. Ve své cívkové i scénářové podobě je film zcela vtážen do knižní kultury. Stačí, když si na chvíli představíme film založený na novinové formě, abychom pochopili, jak blízký je film knize. Teoreticky neexistuje žádný důvod, proč by kamera

nemohla pořizovat komplexní fotografie zpráv a událostí konfigurovaných podle data, stejně jako jsou prezentovány na novinové stránce. Poezie má ve skutečnosti silnější sklon k takovému seskupování či „hromadění“ než próza. Poezie symbolismu má s mozaikou novinové stránky mnoho společného, avšak jen velmi málo lidí se dokáže natolik odpoutat od uniformního a kontinuálního prostoru, aby pochopila symbolistické básně. Na druhé straně domorodci, kteří mají velmi málo kontaktů s fonetickou literárností a lineárním knihtiskem, se musí fotografie a film naučit „vidět“, stejně jako se my musíme naučit písmu. John Wilson z Afrického ústavu Londýnské university se po léta pokoušel pomocí filmu naučit Afričany písmu, nakonec však bylo pro něj snazší učit je písmu jakožto prostředku k pochopení filmu. I když se totiž domorodci naučí „vidět“ film, nemohou přijmout naši představu časových a prostorových „iluzí“. Když africké publikum uvidělo Chaplinova *Tuláka*, dospělo k závěru, že Evropané jsou kouzelníky, kteří dovedou vrátit život. Viděli postavu, která přežila silnou ránu do hlavy bez sebemenší známky zranění. Když přejíždí kamera, mají dojem, že se pohybují stromy a že se budovy zvětšují a zase scvrkávají, protože nemohou literárně předpokládat, že je prostor kontinuální a uniformní. Neliterární lidé prostě nechápu perspektivu a vzdalující efekty světla a stínu, které my považujeme za něco člověku vrozeného. Literární lidé považují příčinu a následek za něco sekvencního, jako by jedna věc postřkovala druhou pomocí fyzické síly. Neliterární lidé mají velmi malý zájem o takovýto druh „účinné“ příčiny a účinku, avšak jsou fascinováni skrytými formami, které dávají magické výsledky. Neliterární a nevizuální kultury se zajímají o vnitřní a ne o vnější příčiny. Proto se literárnímu Západu zdá, že se zbytek světa chytil do bezesvé sítě předsudků.

Afričané, podobně jako orální Rusové, nechtějí přijímat obraz a zvuk najednou. Zvukové filmy vedly k úpadku ruského filmu, protože — stejně jako každá zaostalá či orální kultura — Rusové pociťují neodolatelnou potřebu participace, která je znemožněna přidáním zvuku k vizuálnímu obrazu. Ejzenštejn i Pudovkin zvukový film odsoudili. Měli však pocit, že kdyby byl zvuk použit symbolicky a kontrapunktně a ne realisticky, byla by vizuální složka méně poškozena. Africký důraz na skupinovou participaci, na skandování a křik při promítání, je zvukovou stopou

zcela znemožněn. Náš zvukový film přinesl další doplnění vizuálního celku jakožto pouhého spotřebního zboží. V němém filmu si totiž automaticky sami přidáváme zvuk v procesu „uzávěru“, doplnění. Je-li zvuk doplněn někým jiným, působí obraz daleko méně participačně.

Opět se ukázalo, že neliterární lidé, na rozdíl od obyvatel Západu, neumějí upřít zrak na nedaleké filmové plátno či fotografii. Proto pohybují očima po fotografii nebo plátnu, jako by hýbali rukama. Právě tento zvyk používat oči jako ruce činí evropské muže v očích amerických žen tak „sexy“. Pouze extrémně literární a abstraktní společnost se naučí upírat zrak, stejně jako se to musíme naučit při čtení tištěné stránky. U těch, kteří takto upřou svůj zrak, vzniká perspektiva. V domorodém umění je mnoho subtilnosti a synestézie, avšak žádná perspektiva. Starý názor, že vlastně každý vidí perspektivně, že však teprve renesanční malíři se naučili ji malovat, je chybný. Tento návyk vizuální perspektivy jakožto smyslové modality se u naší první televizní generace rychle ztrácí a spolu s touto změnou se objevuje zájem o slova, která nejsou chápána jako cosi vizuálně uniformního a kontinuálního, nýbrž jako jedinečné hloubkové světy. Odtud vášeň pro slovní hříčky a kalambúry, dokonce i ve vážně míněných usedlých inzerátech.

Oproti jiným médiím, jako je tištěná stránka, má film schopnost ukládat a předávat značný objem informací. V mžiku dokáže prezentovat krajinnou scénu s postavami, jejichž prozaický popis by zabral několik stránek. V dalším okamžiku tyto podrobné informace film opakuje a může je opakovat dál. Na druhé straně spisovatel nedisponuje žádným prostředkem, kterým by takovou spoustu podrobností podržel ve velkém bloku či útvaru čtenáři před očima. Stejně jako fotografie vedla malíře k abstraktnímu, skulpturálnímu umění, film utvrdil spisovatele v jeho hospodaření se slovy a hloubkovém symbolismu, oblastech, kde s ním film nemůže soupeřit.

Dalším příkladem toho, jak obrovská kvantita dat se vejde do filmového záběru, jsou historické filmy jako *Jindřich V.* a *Richard III.* Příprava kulis a kostýmů, které může snadno vychutnat každé šestileté dítě i každý dospělý, byla založena na rozsáhlém výzkumu. T. S. Eliot píše o tom, jak při filmování jeho *Vraždy v katedrále* bylo nutno nejen mít dobové kostýmy, ale vzhledem k přesnosti a přesnosti oka kamery bylo nutno tyto kostýmy utkat pomocí stejných technik, jako byly ty, kterých se užívalo ve

dvanáctém století. Vedle spousty iluzí musel Hollywood také poskytnout autentické, vědecky podložené repliky mnoha výjevů z minulosti. Jevišťe a televize se mohou spokojit s velmi hrubými aproximacemi, protože nabízejí nízkodefiniční obraz, který není podrobován přísnému zkoumání.

Podrobný realismus spisovatelů, jako byl Dickens, zpočátku inspiroval průkopníky filmu, jako byl D. W. Griffith, který měl při natáčení v exteriéru vždy u sebe nějaký Dickensův román. Realistický román, který vznikl v osmnáctém století zároveň s novinami přinášejícími komunální zpravodajství a různé zajímavosti, byl dokonalou anticipací filmové formy. Dokonce i básníci převzali tento panoramatický styl, mezi jehož varianty patřil zájem o obyčejné lidské problémy a detailní záběry. Grayova *Elegie*, Burnsův *Svatvečer*, Wordsworthův *Michael* a Byronův *Childe Harold* se všechny podobají scénáři nějakého současného dokumentárního filmu.

„Začalo to konvicí . . .“ To jsou první řádky Dickensova *Cvrčka u krbu*. Jestliže moderní román vyšel z Gogolova *Pláště*, moderní film — podle Ejzenštejna — vybublal z Dickensovy konvice. Mělo by být zřejmé, že americký a britský přístup k filmu značně postrádají volnou souhrnu smyslu a médií, která připadá Ejzenštejnovi či René Clairovi přirozená. Zvláště pro Rusa je snadné přistupovat ke každé situaci strukturálně, to znamená skulpturálně. Ejzenštejn byl ohromen tím, že film je „aktem juxtapozice“. Avšak u kultury na samém okraji typografické podmíněnosti se musí jednat o juxtapozici uniformních a spojitých postav a vlastností. Nesmí existovat žádné skoky z jedinečného prostoru čajové konvice do jedinečného prostoru kočety nebo boty. Jestliže se takovéto předměty objeví, musí být vyrovnány nějakým kontinuálním vyprávěním nebo musí být „obsaženy“ v jakémsi uniformním obrazovém prostoru. Salvadoru Dalímu k vyvolání rozruchu stačilo, když namaloval komodu nebo koncertní křídlo v jejich vlastním prostoru na pozadí nějaké saharské nebo alpské krajiny. Stačilo uvolnit předměty z uniformního kontinuálního prostoru typografie a již se objevilo moderní umění a poezie. Psychický tlak typografie můžeme měřit na rozruchu, který oním uvolněním vznikl. Zdá se, že pro většinu lidí bylo jejich vlastní já typograficky podmíněno, takže elektrický věk a jeho návrat k inkluzivní zkušenosti ohrožuje jejich představu já. Jsou fragmentarizováni a jejich

specialistická dřina vede k tomu, že se jim pouhá vyhlídka na volný čas nebo podporu v nezaměstnanosti jeví jako cosi strašného. Elektrická simultánnost skoncovala se specialistickým učením a aktivitou. I od lidské osoby vyžaduje hloubkový vzájemný vztah.

Tento problém nám pomohou osvětlit filmy Charlieho Chaplina. Jeho *Moderní doba* byla pochopena jako satira na fragmentarizovaný charakter moderních činností. Klaun Chaplin je skvělým akrobatem a dokonale neschopným mimem, protože každá specialistická činnost nechává stranou většinu našich schopností. Klaun nám připomíná náš fragmentarizovaný stav tím, že zvládá akrobatické a speciální činnosti v duchu celého, integrálního člověka. Je to formule bezmocné neschopnosti. Na ulici, ve společenských situacích i na montážní lince pocituje dělník stále nutkání utahovat šrouby svým imaginárním francouzákem. Avšak pantomima v tomto i v dalších Chaplinových filmech je právě pantomimou robota, mechanické loutky, jejíž hluboký smutek se tak přibližuje lidskému údělu. V celém svém díle tančil Chaplin cyranovský loutkovitý tanec. Aby Chaplin (milovník baletu a osobní přítel Pavlovové) tento loutkovitý smutek mohl zachytit, přejal od počátku držení chodidel klasického baletu, takže se nad jeho klaunským vzezřením mohla vznášet aura Ďagilevova představení *Přízrak růže*. Jeho herecká dráha začínala v britském vaudevillu. Z něj s geniální jistotou přebíral figury jako pana Charlese Pootera, strašidelnou postavu nikoho. Prostřednictvím pozic známých z klasického baletu pak tohoto ošuntělého gentlemana vložil do obalu pohádkového milostného příběhu. Nová filmová forma se pro tento složený obraz dokonale hodila, protože film sám je trhavým mechanickým baletem záběrů, ukazujícím ohromný snový svět romantických iluzí. Filmová forma však není jen loutkovým tancem nehybných záběrů, neboť se mu daří prostřednictvím iluze přiblížit se skutečnému životu, ba dokonce jej překonat. Proto Chaplin, alespoň ve svých němých filmech, nikdy nepocítil pokušení opustit cyranovskou roli loutky, která se nikdy nemohla stát skutečným milovníkem. V tomto stereotypu rozpoznal Chaplin srdce filmové iluze. Tímto srdcem manipuloval se suverénním mistrovstvím. Bylo pro něj klíčem ke smutku mechanické civilizace. V mechanickém světě stále probíhá proces přípravy na život, a proto se v něm objevuje ta nejodpornější pompa umu, metodičnosti a nápaditosti.

Film tento mechanismus dovedl do krajnosti. A dovede jej ještě dále, do surrealismu snů, které si lze koupit za peníze. Neexistuje nic kongeniálnějšího filmové formě než smutek supernadbytku a moci, věno loutky, pro kterou bohatství a moc vůbec nemohou být reálné. To je klíč k pochopení *Velkého Gatsbyho*, pro něhož nastává chvíle pravdy ve chvíli, kdy se Daisy hrouští při úvahách o Gatsbyho nádherné sbírce košil. Daisy i Gatsby žijí v okázalém světě, který je sice zkorumpován mocí, jehož sny však jsou nevinně pastorální.

Film není jenom nejvyšším výrazem mechanismu, nýbrž také paradoxně nabízí jako produkt to nejmagičtější spotřební zboží, totiž sny. Není tedy náhodou, že film vynikl jako médium nabízející chudým roli boháče a moc, které překonávají i ty nejhrabivější sny. V kapitole o fotografii jsem upozornil na to, jak zvláště novinářská fotografie odvedla ty opravdu bohaté z cesty okázalé spotřeby. Život na očích veřejnosti, který fotografie vzala boháčům, byl filmem velkoryse vrácen chudým:

Ó, jak jsem šťastný,
budu žít v luxusu,
neboť mám v kapse samé sny.

Hollywoodští magnáti se nemýlili v předpokladu, že film poskytne přistěhovalcům do Ameriky prostředek okamžité seberealizace. Tato strategie, přestože je z hlediska „absolutního ideálního dobra“ odsouzeníhodná, byla v dokonalém souladu s filmovou formou. Prostřednictvím filmu byly ve dvacátých letech do celého světa exportovány konzervy s americkým způsobem života. Svět se s nadšením řadil do fronty na konzervované sny. Film nejen doprovázel první velký konzumní věk, ale stal se také povzbuzením ke koupi, reklamou, a zároveň sám i významným zbožím. Médiologie jasně ukazuje, že film má bezkonkurenční schopnost ukládat informace v přístupné formě. Očekávalo se, že zvuková páska i videopáska nakonec film jakožto prostředek k ukládání informací překonají. Avšak film zůstává významným zdrojem informací, soupeřem knihy, na jejíž technologii tak významně navázal a kterou překonal. V současné době je film dosud ve své taktikující rukopisné fázi; zakrátko pod tlakem televize vstoupí do své přenosné, přístupné fáze, odpovídající tištěné knize. Brzy si bude moci každý pořídit malý, levný fil-

mový projektor, který bude promítat osmimilimetrové zvukové kazety jakoby na televizní obrazovku. Tento směr vývoje je součástí naší dnešní technologické imploze. Dosažení odloučení projektoru od plátna je pozůstatkem naší starší mechanické exploze a oddělování funkcí, které dnes díky elektrické implozi končí.

Film byl typografickým člověkem uvítán, protože — podobně jako knihy — nabízí dovnitř obrácený svět fantazie a snů. Filmový divák sedí v psychologické samotě, podobně jako mlčící čtenář knih. Tak tomu nebylo v případě čtenáře rukopisů a neplatí to ani o televizním divákovi. Není příjemné zapínat si televizor, je-li člověk sám, ať již sedí v hotelovém pokoji nebo doma. Televizní mozaikový obraz vyžaduje sociální doplnění a dialog. Stejně tomu bylo s rukopisem před příchodem typografie, protože rukopisná kultura je orální a vyžaduje dialog a debatu, jak to ukazuje celá kultura starověku a středověku. Televize významně podpořila vývoj „vyučovacího stroje“. Toto zařízení je vlastně dialogickou adaptací knihy. Vyučovací stroje jsou ve skutečnosti soukromými učiteli a jejich název je stejně chybný jako výrazy „bezdrátový telegraf“, „kočár bez koní“ a dlouhá řada dalších. Z toho vidíme, jak každá novinka musí projít primární fází, v níž je dosaženo nového efektu pomocí staré metody, která je zesílena či modifikována pomocí nějaké nové vlastnosti.

Film ve skutečnosti není pouze jediným médiem jako píseň nebo psané slovo, nýbrž kolektivní uměleckou formou, kde různí jednotlivci ovládají barvu, osvětlení, zvuk, herce a slovo. Také tisk, rozhlas, televize i comics jsou uměleckými formami, které závisejí na celých týmech a hierarchiích umu v kolektivní akci. Nejzjevnější příklad takového kolektivní umělecké aktivity se objevil v devatenáctém století, v začátcích industrializovaného světa, kdy vznikl velký symfonický orchestr. Je paradoxní, že na cestě ke stále větší specializaci a fragmentarizaci vyžadoval průmysl v oblasti prodeje a dodávek stále větší míru týmové práce. Symfonický orchestr se stal významným vyjádřením síly vyplývající z takového koordinovaného úsilí, i když hráčům samým, symfonickým i průmyslovým, tento účinek unikl.

Když nedávno redaktoři časopisů zavedli do konstrukce úvahových článků postupy známé z filmových scénářů, nahradil úvahový článek povídku. (A televize je soupeřem časopisu, protože její působení je založeno na mozaice.)

Povídka vskutku vytlačily z časopisů úvahy prezentované — téměř jako ve vyučovacím stroji — jako sled záběrů nebo zobrazených situací.

Hollywood se bránil televizi především tím, že se stal její odnoží. Většina filmového průmyslu se dnes zabývá především dodáváním televizních programů. Byla však vykoušena jedna nová strategie — drahý velkofilm. Nejvíce se účinku televizního obrazu blíží barevný film. Barevný film značně snižuje fotografickou intenzitu a zčásti vytváří vizuální podmínky pro participaci diváka. Kdyby byl Hollywood pochopil příčiny úspěchu seriálu *Marty*, mohla televize vyvolat ve filmu revoluci. Tato televizní show na obrazovce nabyla formy vizuálního realismu s nízkou definicí, s nízkou intenzitou. Nepatřila k nejuspěšnějším a neobjevovaly se v ní žádné hvězdy, protože televizní obraz s nízkou intenzitou je zcela neslučitelný s vysokou intenzivní představou hvězdy. *Marty*, který se podobal ranému němému filmu či některému dílu klasické ruské kinematografie, poskytl filmovému průmyslu dokonalý návod, jak se vyrovnat s výzvou televize.

Tento druh nenuceného, chladného realismu umožnil snadný vzestup nového britského filmu. Nový a chladný realismus se objevuje i v *Místě nahoře*. Tento film nejen popsal úspěšnou kariéru; byl zároveň ohlášením konce popelkovského pojetí v době, kdy byla na vrcholu hvězdného systému Marilyn Monroeová. Příběh *Místa nahoře* nám ukazuje, že čím výše opice vyšplhá, tím více je vidět její zadek. Z toho plyne poučení, že úspěch je nejen něčím špatným, ale že je také receptem na mizérii. Pro horké médium — jako je film — je velmi obtížné přijmout chladné poselství televize. Avšak filmy Petera Sellerse *Všechno je v nejlepší pořádku* a *Jen dva mohou hrát* jsou v dokonalém souladu s novým trendem, důsledkem chladného televizního obrazu. To je také smysl dvojnásobného úspěchu *Lolity*. Tento román vděčil za svůj úspěch antihrdinskému přístupu k milostnému příběhu. Filmový průmysl už dlouho vřelával královskou cestu k milostnému příběhu v souhlasu s crescendem příběhu o člověku, který to někam dotáhl. Román *Lolita* nám oznámil, že ta královská cesta je dobrá nanejvýš pro stádo krav a že takovou kariéru není co závidět.

Ve starověku a středověku byly nejpobulárnějšími příběhy ty, které pojednávaly o *Pádech princů*. Když se objevilo velmi horké médium knižtisku, začali lidé dávat

přednost zrychlujícímu se rytmu a příběhům o úspěchu a náhlém společenském vzestupu. Zdálo se, že pomocí nové typografické metody jemné uniformní segmentarizace problémů je možné dosáhnout všeho. Touto metodou byl nakonec vytvořen film. Film jakožto forma se stal konečným naplněním velkého potenciálu typografické fragmentarizace. Avšak elektrická imploze dnes zvrátila celý proces expanze, založené na fragmentarizaci. Elektřina nám vrátila chladný mozaikový svět imploze, rovnováhy a stagnace. V našem elektrickém věku se dnes jednosměrná expanze zběsilého individua na cestě nahoru jeví jako strašidelný obraz pošlapaného života a porušené harmonie. To je podprahové poselství televizní mozaiky s jejím totálním polem simultánních impulsů. Filmový pás a sekvence se této vyšší moci musí podřídit. Naši mladí lidé si toto televizní poselství vzali k srdci tím, že po beatnicku odmítli konzumentství a soukromou kariéru.

Protože se k jádru nějaké formy nejlépe dostaneme studiem jejích účinků v neznámém prostředí, podívejme se na to, co řekl indonéský prezident Sukarno velké skupině hollywoodských podnikatelů. Řekl jim, že je považuje za politické radikály a revolucionáře, kteří značně uspíšili politické změny na Východě. Orient uviděl v hollywoodském filmu svět, v němž *obyčejní lidé* mají auto, elektrický sporák a chladničku. A tak se dnes Orientálec považuje za obyčejného člověka, který byl obrán o to, na co má obyčejný člověk přirozené právo.

Z tohoto pohledu se médium filmu jeví také jako monstrózní inzerát na spotřební zboží. V Americe je tento důležitý aspekt filmu pouze podprahový. My zdaleka nepovažujeme svoje filmy za návod k chaosu a revoluci; pro nás jsou spíše útěchou a kompenzací, formou odložené splátky prostřednictvím stavění vzdušných zámek. Avšak pravdu mají Orientálci, mýlíme se my. Film je ve skutečnosti mocným údem průmyslového giganta. To, že jej televizní obraz amputuje, je odrazem ještě větší revoluce, která probíhá v centru amerického života. Je přirozené, že starobylý Východ pocítuje politický vliv filmu a industriální rukavici hosenou naším filmovým průmyslem. Stejně jako abeceda a tištěné slovo je film agresivní a imperiální formou, která exploduje ven, do jiných kultur. Jeho explozivní síla byla značně vyšší a němého filmu než u filmu zvukového, neboť elektromagnetická zvuková stopa již předpověděla vystřídání mechanické exploze elektrickou

implozí. Na rozdíl od zvukového filmu byl němý film všude okamžitě srozumitelný, bez ohledu na jazykové bariéry. Zvukový film vzešel ze spojení rozhlasu a němého filmu. Po skončení mechanického věku exploze a expanze nás dnes vede zpět k implozi a reintegraci. Extrémní formou této imploze či kontrakce je představa astronauta uvězněného v nepatrném prostoru, který jej obklopuje. Astronaut nijak nezvětšuje náš svět; naopak nám oznamuje, že se svět scvrkl do vesnického měřítka. Stejně jako už dříve telegraf, rozhlas a televize, končí dnes rakety a kosmické lodě s nadvládou kola a stroje.

Podívejme se nyní na další příklad, který nám velmi přesvědčivě ukáže vliv filmu. Nejslavnější technikou moderní literatury je pravděpodobně proud vědomí a vnitřní monolog. U Prousta, Joyce i Eliota tato sekvenční forma čtenářů umožňuje mimořádné ztotožnění s nejrůznějšími osobami. Proud vědomí je vskutku založen na přenesení filmové techniky na tištěnou stránku, z níž v hlubším smyslu pochází. Viděli jsme totiž, že gutenbergovská technologie pohyblivých typů je v každém industriálním i filmovém procesu zcela nepostradatelná. Stejně jako nekonečný kalkul, který *předstírá*, že vysvětluje pohyb a změnu pomocí jemné fragmentarizace, film toto *činí* tím, že z pohybu a změny vytváří řadu statických záběrů. Podobně knihtisk předstírá, že se zabývá celým vědomím v akci. Film i proud vědomí však zdánlivě poskytovaly vytoužené vysvobození z mechanického světa rostoucí standardizace a uniformity. Nikdo se nikdy necítil utlačován monotónností a uniformitou Chaplinova baletu nebo monotónními, uniformními úvahami jeho literárního dvojčete Leopolda Blooma.

V roce 1911 vyvolala Bergsonova práce *Vývoj tvořivý* senzaci tím, že spojila myšlenkový proces s formou filmu. Právě v krajním bodu mechanizace, představovaném továrnou, filmem a tiskem, proud vědomí či vnitřní film zdánlivě vysvobodily člověka do světa spontánnosti, snů a jedinečné osobní zkušenosti. Možná to celé začal Dickens svým panem Jinglem z *Kroniky Pickwickova klubu*. V románu *David Copperfield* učinil velký technický objev, neboť se zde svět před očima vyrůstajícího dítěte poprvé realisticky odvíjí jako před filmovou kamerou. V tomto románu snad byla poprvé použita metoda proudu vědomí ve své původní formě, ještě než ji přijali Proust, Joyce a Eliot. Ukazuje to, jak nečekaně může křížení a souhra forem médií obohatit zkušenost člověka.

V Thajsku jsou velmi populární importované filmy, zvláště ty ze Spojených států. Zčásti za to vděčí jedné chytré metodě, kterou Thajci překonávají překážky kladené cizími jazyky. V Bangkoku místo filmových titulků používají to, čemu se říká „Adam a Eva“. Je to živý dialog v thajštině, čtený skrytými herci a přenášený pomocí reproduktoru. Díky dokonalému načasování na zlomek sekundy a velké výdrží mohou tito herci požadovat větší honoráře než ty nejlépe placené thajské filmové hvězdy.

Každý někdy při filmovém představení zatoužil po vlastní zvukové aparatuře, která by mu umožnila film příslušně komentovat. V Thajsku můžete za zvuků prázdného tlachání velkých hvězd dosáhnout výšin interpretační interpretace.

Anglie a Amerika dostaly proti rozhlasu „injekci“ v podobě dlouhého vystavení literárnosti a industrialismu. V těchto formách jde o intenzivní vizuální organizaci zkušenosti. Zemitější a méně vizuální evropské kultury nebyly vůči rozhlasu imunní. Neušlo jim jeho kmenové kouzlo, a s notou fašismu se opět začala ozývat jejich stará síť příbuzenských vztahů. Neschopnost literárních lidí pochopit jazyk a poselství médií jako takových se nechtěně objevuje v komentáři sociologa Paula Lazarsfelda o účincích rozhlasu:

Poslední skupinu účinků rozhlasu bychom mohli označit za účinky monopolistické. Ty vzhledem ke svému významu v totalitních státech přilákaly nejvíce veřejné pozornosti. Jestliže nějaká vláda monopolizuje rozhlas, pak pouhým opakováním a vyloučením opačných názorů může určovat názory obyvatelstva. Nevíme mnoho o tom, jak tento monopolistický účinek ve skutečnosti funguje, avšak je důležité si povšimnout jeho jedinečnosti. O účincích rozhlasu jako takového bychom neměli činit žádné závěry. Často se zapomíná na to, že Hitler nedosáhl moci pomocí rozhlasu, nýbrž téměř jemu navzdory, protože v době jeho vzestupu k moci byl rozhlas pod kontrolou jeho nepřátel. Monopolistické účinky rozhlasu jsou pravděpodobně méně společensky důležité, než se má všeobecně za to.

Profesor Lazarsfeld projevuje zoufalou neznalost povahy a účinků rozhlasu. Není to nějaký jeho osobní defekt, neboť toto nepochopení je všeobecné.

V rozhlasovém projevu proneseném dne 14. března 1936 v Mnichově Hitler prohlásil: „Jdu svojí cestou s jistotou náměsíčníka.“ Stejně náměsíčné byly i jeho oběti a kritikové. Tancovali v transu za zvuků kmenového bubnu rozhlasu, který byl extenzí jejich centrální soustavy

a který dal každému hloubkovou vtaženost. „Když poslouchám, jsem uvnitř přijímače. Snadněji se zaberu do poslouchání rozhlasu než do čtení knihy,“ odpověděl jeden posluchač na dotaz reportéra. Schopnost rozhlasu hloubkově vtažovat se ukazuje na takových jevech, jako je zvyk mladých lidí jej poslouchat při psaní školních úkolů. Jiní si s sebou nosí tranzistorové přijímače, aby mohli v davu vytvořit soukromý svět. Podívejme se na jednu krátkou báseň německého dramatika Bertolda Brechta:

Ty malá skříňko, kterou prchaje
jsem nesl sám, ať lampám neublížím,
do vlaku, na loď, z kraje do kraje,
jenom ať dál své nepřátele slyším
poslední v noci, první ranní žal —
ať mluví ke mně, do mé bolesti
o mojí bídě, o mém vítězství.
Jen kdybys zmlkla, toho bych se bál!

Jedním z mnoha účinků televize na rozhlas byla transformace rozhlasu ze zábavního média do jakési nervové informační soustavy. Zprávy, časová znamení, dopravní informace a především zprávy o počasí dnes zvyšují domorodou schopnost rozhlasu vzájemně vtažovat lidi. Počasí je médiem, které vtažuje všechny lidi bez rozdílu. Je nejpobulárnější částí rozhlasového vysílání, z níž na nás přší vodotrysky sluchového prostoru či *lebensraumu*.

Nebylo náhodou, že senátor McCarthy dlouho nepřežil chvíli, kdy se objevil v televizi. Záhy došel tisk k názoru, že tento politik „už nikoho nezajímá“. McCarthy ani tisk nikdy nepochopili, co se stalo. Televize je chladným médiem. Odmítá horké postavy a problémy a lidi z horkého média, tisku. Obětí televize se stal Fred Allen. Byla jí i Marilyn Monroeová? Kdyby se za Hitlera masově rozšířila televize, byl by se rychle vytratil. Kdyby televize již existovala, žádný Hitler by se byl neobjevil. Když se v americké televizi objevil Chruščov, byl jakožto klaun a roztomilý starší pán přijatelnější než Nixon. Jeho vystoupení televize prezentuje jako comics. Avšak rozhlas je horkým médiem a bere postavy comics vážně. V rozhlase by pan Ch. působil docela jinak.

V těch, kdo poslouchali předvolební debaty mezi Kennedym a Nixonem v rozhlase, vznikl silný dojem Nixonovy nadřazenosti. Nixonovou smůlou bylo, že poskytoval ostrý

obraz a vysokodefiniční akci studenému médiu televize, která tento ostrý obraz přeložila tak, že vznikl dojem podfuku. „Podfuk“ je asi něco, co špatně rezonuje, co *zní* nepravdivě. V televizi by byl F. D. Roosevelt možná takový úspěch neměl. V každém případě se naučil pro své velmi chladné povídání u krbu využívat horké médium rozhlasu. Aby si vytvořil pro své rozhlasové povídání správnou atmosféru, musel proti sobě nejprve ohrát tisková média. Naučil se využívat tisk v těsném spojení s rozhlasem. Televize by mu byla poskytla zcela odlišnou politickou a sociální směs component a problémů. Možná by ho bylo bavilo je řešit, protože ovládal onen hravý přístup, nezbytný pro zvládání nových a záhadných vztahů.

Rozhlas ovlivňuje většinu lidí intimně, v osobním kontaktu, a umožňuje nevysslovenou komunikaci mezi autorem-hlasatelem a posluchačem. Toto je bezprostřední aspekt rozhlasu, soukromý zážitek. Podprahové hlubiny rozhlasu jsou nabity rezonujícími ozvěnami kmenových trub a starobylých bubnů. To je obsaženo v samé podstatě tohoto média, v jeho schopnosti proměnit psychiku a společnost v jedinou dozvukovou komoru. Až na pár výjimek scenáristé neberou rezonující dimenzi rozhlasu v úvahu. Slavný pořad Orsona Wellese o invazi z Marsu prostě předvedl celkový, dokonale vtažující rozhlasový sluchový obraz. A byl to Hitler, kdo v rozhlase metodu Orsona Wellese *reálně* použil.

Hitler za svoji politickou existenci přímo vděčil rozhlasu a systémům veřejného ozvučení. Tím ještě netvrdím, že tato média účinně zprostředkovávala německému národu jeho myšlenky. O jeho myšlenky ale příliš nešlo. Rozhlas poskytl první masívní zážitek elektronické imploze, onoho obratu celého směřování a smyslu literární západní civilizace. Pro kmenové národy, pro ty, jejichž celá sociální existence je extenzí rodinného života, zůstane rozhlas zdrojem silných zážitků. Vysoce literárním společností, které už dávno podřídily individualismu v obchodě i politice rodinný život, se podařilo bez revoluce absorbovat a neutralizovat implozi rozhlasu. Jinak tomu bylo u těch komunit, které měly s literárností jen krátké nebo povrchní zkušenosti. Pro ně je rozhlas silně explozivní.

Abychom takovéto účinky pochopili, je nezbytné chápat literárnost jako typografickou technologii, aplikovanou nejen na racionalizaci celých procesů výroby a marketingu, nýbrž i na právo, vzdělání a urbanismus. Principy kontinu-

ity, uniformity a opakovatelnosti, odvozené z technologie knihtisku, už dávno prostoupily všemi oblastmi společenského života Anglie i Ameriky. Tam se dítě učí literárnosti od pouliční dopravy, od každého automobilu, hračky a kusu oblečení. To, že se školáci učí číst a psát, je v uniformním, kontinuálním prostředí anglosaského světa jen jedním menším aspektem literárnosti. Důraz na literárnost je charakteristickým znakem oblastí, které chtějí zahájit proces standardizace, vedoucí k vizuální organizaci práce a prostoru. Bez psychické transformace vnitřního života do segmentarizované vizuální podoby pomoci literárnosti nemůže přijít ekonomický „start“, kontinuální pohyb vedoucí ke zlepšování zboží i služeb.

Těsně před rokem 1914 posedla Němce hrozba „obklíčení“. Všichni jejich sousedé vytvořili složité železniční systémy usnadňující mobilizaci lidských zdrojů. Obklíčení, vysoce vizuální představa, bylo pro tento nově industrializovaný stát velkou novinkou. Naproti tomu ve třicátých letech byli Němci posedlí představou *lebensraum*. Tě vůbec není vizuální. Je to klaustrofobie způsobená implozí rozhlasu a kompresí prostoru. Porážka Němce vrhla zpět od posedlosti vizuálnem k hloubání nad Afrikou, která v nich rezonovala. Z německé psychiky se nikdy neztratila realita kmenové minulosti.

Právě snadný přístup německého a středoevropského světa k bohatým nevizuálním zdrojům sluchové a taktilní formy mu umožnil obohatit svět hudby, tance a sochařství. Především jeho kmenový modus mu poskytl snadný přístup k novému nevizuálnímu světu jaderné fyziky, v němž jsou společnosti s dlouhou tradicí literárnosti a průmyslu výrazně znevýhodněny. Rozsáhlá oblast předliterární vitality pocítila horký dopad rozhlasu. Poselstvím rozhlasu je prudká, jednotná imploze a rezonance. Pro Afriku, Indii a Čínu, dokonce i pro Rusko, je rozhlas hlubokou archaic-kou silou, časovým poutem k nejstarší minulosti a dávno zapomenutým zážitkům.

Tradice je zkrátka vnímáním totální minulosti jako něčeho, co je *ted*. V intenzívně literární populaci však rozhlas vyvolal hluboký, blíže neurčitelný pocit viny, který byl občas vyjadřován v postoji souputníka. Nově nalezená lidská vtaženost zrodila obavy, nejistotu a nepředvídatelnost. Protože literárnost podpořila extrémní individualismus a protože rozhlas činil pravý opak tím, že oživil starou zkušenost příbuzenských sítí hloubkové

kmenové vtaženosti, pokusil se literární Západ o nalezení jakéhosi kompromisu ve zvýšeném smyslu pro kolektivní odpovědnost. Náhlý podnět k tomu byl stejně podprahový a obskurní jako dřívější literární tlak, působící ve prospěch individuální izolace a neodpovědnosti; proto nebyl s dosaženými výsledky nikdo spokojen. Gutenbergovská technologie vytvořila nový druh vizuální, národní entity, která byla postupně propojena s průmyslovou výrobou a expanzí. Telegraf a rozhlas neutralizovaly nacionalismus, avšak evokovaly nejdravější prastaré kmenové duchy. Takto Joyce v *Plačkách* vyjadřuje setkání oka a ucha, imploze a imploze: „Na tom uchovropském konci cíl potká Inda.“ Otevření evropského ucha skoncovalo s otevřenou společností a znovu představilo indický svět kmenového muže ženě z londýnského West Endu. Joyce to vyjadřuje spíše dramaticky a pantomimicky než krypticky. Stačí, když si čtenář vezme kteroukoli z těchto vazeb, a bude si ji pantomimicky přehrávat tak dlouho, dokud nezačne být srozumitelná. Nebude to zdoluhavé ani únavné, jestliže k tomu bude přistupovat v duchu umělecké hravosti, který mu u Finneganovy rakve zaručeně poskytne „spoustu legrace“.

Jako každé jiné médium je i rozhlas zahalen do neviditelného hávu. Přichází k nám se zdánlivou přímostí osobního kontaktu, která je soukromá a intimní, zatímco v náležavější rovině je vskutku podprahovou dozvukovou komorou s magickou schopností zahrát vzdálené a zapomenuté akordy. Všechny naše technologické extenze musí být otupené a podprahové, jinak bychom nevydrželi tlak, kterým na nás taková extenze působí. Rozhlas je extenzí centrální nervové soustavy ještě více než telefon nebo telegraf; vyrovná se mu jedině lidská řeč. Neměli bychom se zamyslet nad tím, že je rozhlas možná naladěný zvláště na tuto primitivní extenzi naší centrální nervové soustavy, na ono divošské masové médium, na dialekt divochů? Zkřížení těchto dvou nejintimnějších a nejmocnějších lidských technologií prostě muselo dát lidské zkušenosti některé mimořádně nové tvary. Tak se to projevilo u náměsíčníka Hitlera. Představuje si kmenovosti zbavený a literární Západ, že získal proti kmenové magii rozhlasu trvalou imunitu? U našich teenagerů se v padesátých letech objevilo mnoho kmenových stigmat. Adolescent, na rozdíl od teenagera, může být dnes označen za fenomén literárnosti. Není významné, že se adolescent objevil jenom v těch ob-

lastech Anglie a Ameriky, v nichž literárnost vybavila dokonce i potraviny abstraktními vizuálními hodnotami? Evropa nikdy neměla adolescenty. Měl gardedámy. Teenagerovi dává rozhlas soukromí a zároveň mu poskytuje pevnou kmenovou vazbu světa společného trhu, písňe a rezonance. Ucho je netolerantní, uzavřené a vylučující, zatímco oko je otevřené, neutrální a asociativní. Myšlenky tolerance se na Západě objevily teprve po dvou či třech stoletích literárnosti a vizuální gutenbergovské kultury. Takovými hodnotami nebylo Německo v roce 1930 nijak saturováno. A Rusko je stále vzdáleno jakémukoli kontaktu s vizuálním řádem a hodnotami.

Když hovoříme v temné místnosti, slova náhle dostanou nový význam a novou texturu. Stávají se ještě bohatšími než architektura, o níž Le Corbusier správně říká, že ji nejlépe cítíme v noci. Všechny tyto gestické vlastnosti, o které tištěná stránka okrádá jazyk, se opět vyjevují ve tmě a v rozhlase. Slysíme-li pouhý *zvuk* hry, musíme doplnit *všechny* smysly, nejen zrakový vjem akce. Takováto míra kutilství, doplňování a „uzávěru“ akce rozvíjí v mladých lidech jakousi nezávislou izolaci, která je činí vzdálenými a nepřístupnými. Mystická zástěna zvuku, kterou jim poskytuje rozhlas, jim dává při psaní úkolů soukromí a imunitu vůči příkazům rodičů.

Rozhlas přinesl velké změny v tisku, reklamě, dramatu a poezii. Dal novou dimenzi kanadským žertýřům jako byl Morton Downey. Když se jeden sportovní redaktor společnosti CBS dal do předčítání textu svého čtvrt hodinového pořadu, přišel k němu pan Downey a začal si zouvat boty a ponožky. Následoval kabát a kalhoty a nakonec i prádlo, zatímco bezmocný sportovní redaktor četl dál; dosvědčil tím, jak neodolatelně si mikrofon umí vynucovat loajalitu na úkor skromnosti a pudu sebeobrany.

Rozhlas vytvořil diskžokeje a povýšil autora gagů na významnou celostátní postavu. Rozhlas nahradil vtip gagem ne díky autorům gagů, nýbrž proto, že rozhlas je rychlým horkým médiem, které rovněž omezilo prostor pro příběhy vyprávěné reportérem.

Jean Shepherd z newyorské stanice WOR považuje rozhlas za nové médium pro nový druh románu, který sám každý večer píše, jen místo pera a papíru používá mikrofon. Jeho posluchači a jejich znalost každodenních událostí ve světě mu poskytují postavy, scény a nálady. Shepherd je přesvědčen, že jako Montaigne byl prvním, kdo za-

znamenal na papíře svoje reakce na nový svět tištěných knih, tak on jako první použil rozhlasu jakožto esejistické a románové formy pro záznam našeho běžného vědomí totálně nového světa univerzální lidské participace na všech lidských událostech, soukromých i kolektivních.

Pro médiologa není snadné vysvětlit lhostejnost lidí k sociálním důsledkům těchto radikálních sil. Nikdy nebyla studována kouzelná transformační role fonetické abecedy a tištěného slova, díky kterým uzavřený svět explovalo do otevřené společnosti fragmentarizovaných funkcí a specialistických znalostí a akce. A stejně málo jako tištěnému slovu byla věnována pozornost opačné schopnosti elektřiny: dokáže mžikově rychle sdělovat informace, které obrací sociální explozi v implozi, soukromé podnikání v organizačního člověka a expandující impéria ve společné trhy. Zůstala nepovšimnutá schopnost rozhlasu vrátit lidstvu kmenovost, dosáhnout téměř mžikem od individualismu ke kolektivismu, ať již fašistickému nebo marxistickému. Tato nevědomost je tak mimořádná, že právě *ji* je třeba vysvětlit. Je snadné objasnit transformující schopnost médií, avšak není vůbec snadné vysvětlit ignorování této schopnosti. Je samozřejmé, že všeobecné ignorování psychologického působení technologie prozrazuje určitou inhereční funkci, určitou základní otupělost vědomí, k jaké dochází při stresu a ve stavu šoku.

Dějiny rozhlasu nám názorně ukazují zaujatost a slepotu, které v každé společnosti vyvolává předcházející technologie. Ve slově „wireless“ (bezdrátový), které se v Británii dosud užívá pro rozhlas, se projevuje stejně negativní postoj k nové formě jako ve výrazu „kočár bez koní“. Zpočátku byl rozhlas považován za formu telegrafu. Jeho souvislost s telefonem zůstávala nepochopena. V roce 1916 poslal David Sarnoff memorandum řediteli firmy American Marconi, jejímž byl tehdy zaměstnancem. Proszoval v něm myšlenku domácí hudební skříně. Memorandum bylo ignorováno. Byl to rok irské velikonoční vzpoury a prvního rozhlasového *vysílání*. Rozhlas byl už používán na lodích jako „telegraf“ spojující lodi s pevninou. Irští vzbouřenci použili lodní bezdrátové spojení ne k předání zpráv určitému adresátovi, nýbrž k nelokalizovanému vysílání. Doufali, že se zprávy dostanou k nějaké lodi, která předá jejich líčení americkému tisku. A to se také stalo. Dokonce ještě po několika letech vysílání se o ně neprojevil žádný komerční zájem. Nakonec byly potřebné

vysílače vybudovány díky peticím radioamatérů a fanoušků. Svět tisku váhal a kladl odpor. To v Anglii vedlo ke zřízení BBC a k pevnému spoutání rozhlasu s novinami a reklamními zájmy. Byla to zjevná rivalita, o níž se však otevřeně nediskutovalo. Restriktivní tlak tisku na rozhlas a televizi je v Británii a v Kanadě stále ožehavou záležitostí. Je však typické, že díky nepochopení povahy média bylo toto omezení zcela marné. Tak tomu bylo odjakživa. Zvláště proslulá je vládní cenzura tisku a filmu. I když médium je *poselstvím*, pokusy ovládnout je se netýkají pouze programové skladby. Omezení je vždy zaměřeno na „obsah“, který je vždy jiným médiem. Obsahem tisku je literární vyjádření, stejně jako obsahem knihy je řeč a obsahem filmu román. Účinky rozhlasu tak vůbec nezávisejí na jeho programu. Těm, kteří média nikdy nestudovali, to připadá stejně záhadné jako gramotnost domorodcům, kteří se ptají: „Proč píšete? Cožpak si to nepamatujete?“

A tak komerční zájmy, které se domnívají, že činí média všeobecně přijatelnými, se bez výjimky spokojují se „zábavou“ jako s neutrální strategií. Nelze si vymyslet výraznější příklad pštroší politiky, neboť takto se každému médiu zaručuje maximální možný dopad. Literární komunita bude vždy argumentovat ve prospěch diskusního, názorového zaměření tisku, rozhlasu a filmu, které by ve svých důsledcích vedlo k omezení role nejen tisku, rozhlasu a filmu, nýbrž i knihy. Strategie komerční zábavy každému médiu automaticky zajišťuje maximální rychlost a sílu dopadu na psychický i sociální život. Stává se tedy komickou strategií nechtěné sebelikvidace těch, kteří dávají přednost stálosti před změnou. V budoucnosti budou jedinými účinnými prostředky kontroly médií ty, které budou — podobně jako termostat — založeny na principu kvantitativního přidělování. Jako se dnes snažíme omezit radioaktivní spad, pokusíme se jednoho dne omezit spad médií. Jako nástroj civilní obrany proti tomuto spadu bude uznáno vzdělání. Jediným médiem, proti kterému naše školství poskytuje určitou civilní obranu, je médium tisku. Školský systém, který je založen na tisku, si jakoukoli jinou odpovědnost zatím nepřipouští.

Rozhlas urychluje pohyb informací, a to vede ke zrychlení dalších médií. Nepochybně smršťuje svět do rozměrů vesnice a vytváří nenasytný venkovský hlad po drbech, pověstech a osobní zášti. I když rozhlas smršťuje svět do vesnických rozměrů, nevede k homogenizaci venkovských ob-

lastí. Právě naopak. V Indii, kde je rozhlas nejvyšší formou komunikace, existuje více než tucet úředních jazyků a stejný počet oficiálních rozhlasových sítí. Působení rozhlasu jakožto oživovatele archaismu a prastarých vzpomínek se neomezuje na Hitlerovo Německo. V Irsku, Skotsku a Walesu oživil rozhlas dávné jazyky. Ještě výraznějším příkladem lingvistického obrození je Izrael. Tam se dnes hovoří jazykem, který byl po staletí mrtvý a existoval jen v knihách. Rozhlas nejen prudce oživuje dávné vzpomínky, síly a animozity; je také decentralizující, pluralistickou silou, což platí o veškeré elektrické energii a všech médiích.

Organizační centralismus je založen na kontinuální, vizuální a lineární strukturaci, která vzešla z fonetické literárnosti. Zpočátku proto elektrická média pouze sledovala zavedené modely literárních struktur. Na rozhlas byl vykonán tlak, aby vytvořil centralizované sítě. Z tohoto tlaku jej vysvobodila televize. Převzala břímě centralismu, z něhož může být vysvobozena Telstarem. Když televize převzala břímě centrální sítě, které vzešlo z naší centralizované industriální organizace, mohl se rozhlas snadno decentralizovat a zahájit oblastní a místní vysílání, které bylo v prvních radioamatérských dobách něčím neznámým. Po příchodu televize se rozhlas obrátil k individuálním potřebám lidí v různou denní dobu, což souvisí s tím, že rodiny mají několik přijímačů — v ložnici, v koupelně, v kuchyni, v autě a dnes už i v kapse. Pro posluchače, kteří se zabývají různými činnostmi, existují různé programy. Rozhlas — kdysi forma skupinového poslechu, jejímž důsledkem byly prázdné kostely — se po příchodu televize obrátil k poslechu soukromému a individuálnímu. Teenager opouští skupinku televizních diváků, aby si v soukromí poslechl rozhlas.

Tuto přirozenou náklonnost rozhlasu k těsnému spojení s decentralizovanými skupinami je nejlépe vidět na kultu diskžokejů a na tom, jak využívá staré dobré dálkové telefonní linky. Podle Platóna, který měl o politické struktuře staromódní kmenové představy, by počet členů obce neměl být větší, než kolik se jich vejde na veřejné prostranství tak, aby ještě slyšeli řečníka. Již tištěná kniha — nemluvě o rozhlasu — způsobila, že se Platónovy politické premisy staly v praxi bezpředmětnými. Avšak rozhlas, díky svému nenásilnému, decentralizovanému intimnímu vztahu k soukromým i malým komunitám, by mohl pla-

tónský politický sen snadno uskutečnit, a to ve světovém měřítku.

Ze spojení rozhlasu s gramofonem, na němž je založen běžný rozhlasový program, vzniká velmi zvláštní model, který je daleko působivější než kombinace rozhlasu a telegrafu, z níž čerpáme zprávy a informace o počasí. Je podivuhodné, že informace o počasí jsou v rozhlase i v televizi daleko zajímavější než zprávy. Není to způsobeno tím, že „počasí“ je dnes plně elektronickou formou informací, zatímco zprávy si podržují mnohé z modelu tištěného slova? Jednostranná zaujatost pro knihtisk a knihu u britské BBC a kanadské CBC je pravděpodobně příčinou toho, že tyto stanice ve své rozhlasové a televizní prezentaci působí tak nemotorně a křečovitě. Naproti tomu hektická živost analogických amerických institucí byla způsobena spíše komerčním tlakem než uměleckou intuící.

Snad nejznámějším a nejsmutnějším důsledkem televizního obrazu je držení těla dětí v nejnižších třídách. Od příchodu televize se děti — bez ohledu na to, jak dobře vidí — dívají na tištěnou stránku ze vzdálenosti asi šestnácti centimetrů. Naše děti se snaží na tištěnou stránku přenést totálně vztahující smyslový apel televizního obrazu. Jeho příkazy vykonávají s dokonalým psychologicko-mimetickým umem. Hloubají, sondují, zpomalují se a nechávají se hloubkově vtahovat. Právě tomu se naučily z chladné ikonografie média comics. Televize tento proces dovedla o velký kus dál. Přeneste však děti náhle do horkého média tisku s jeho uniformními modely a rychlým lineárním pohybem, a ony se budou marně pokoušet tištěný text hloubkově přečíst. Budou do knihtisku vnášet všechny své smysly, ale on je odmítne. Knihotisk vyžaduje izolovanou a elementární vizualitu, ne jednotné sensorium.

Když byla dětem sledujícím televizi připevněna na hlavu Mackworthova kamera, ukázalo se, že jejich oči nesledují akce, nýbrž reakce. Jen málokdy, a to platí i o násilných scénách, se jejich oči odpoutávaly od tváří herců. Mackworthova kamera umožňuje simultánní projekci sledovaného pořadu a očí diváka. Uvedené zvláštní chování dětí opět ukazuje velmi chladný a vtažující charakter televize.

8. března 1963 byl hostem show Jacka Paara Richard Nixon. Nixonova osobnost byla upravena tak, aby do show zapadal, a také jeho vzhled byl změněn tak, aby v televizi vzbuzoval dobrý dojem. Najednou se ukázalo, že pan Nixon je klavíristou i skladatelem. S neomylným smyslem pro charakter televize zdůraznil Jack Paar právě tuto *pianofortovou* stránku pana Nixona. Dojem byl skvělý. Místo mazaného, obratného a advokátského Nixona jsme viděli vystoupení úporně snaživého umělce a skromného hudebníka. Pár takovýchto včasných kosmetických úprav by bylo zcela změnilo výsledek volebního boje mezi Kennedym

a Nixonem. Televize je médiem, které odmítá ostře definovanou osobnost. Před prezentací produktů dává přednost prezentaci procesů.

Orientace televize na procesy a ne na úhledně zabalené produkty vysvětluje nespokojenost mnoha lidí s politickým využitím tohoto média. V titulu článku, který napsala Edith Efronová pro časopis *TV Guide* (18.—24. března 1963), byla televize označena za „nesmělého obra“, protože se nehodí pro aktuální události a přesně definovaná sporná témata: „I přes oficiální neexistenci cenzury vede dobrovolné mlčení k tomu, že dokumentární pořady velkých televizních sítí prakticky mlčí o mnoha důležitých aktuálních problémech.“ Někteří lidé mají pocit, že televize, chladné médium, zavedla do praktické politiky jakýsi *rigor mortis*. Právě mimořádná míra participace diváků vysvětluje, proč si televizní médium s aktuálními problémy nedokáže poradit. Howard K. Smith poznamenal: „Televizní sítě vítají, když se věnujete sportům odehrávajícím se na druhé straně zeměkoule. Doma o skutečný spor, skutečný nesouhlas nestojí.“ Pro ty, kteří si zvykli na horké médium novin, zabývající se střetáním *náborů* a ne *hloubkovým* vtažením do situace, je chování televize nevysvětlitelné.

Jedna taková aktuální zpráva, která se přímo týkala televize, vyšla pod názvem: „Už je to tady: britský film s anglickými podtitulky — bez nich byste nerozuměli nářečí.“ Šlo o britskou komedii *Vrabci nezpívají*. Aby mohli diváci pochopit smysl titulků, byl pro ně vytištěn glosář cokeney, yorkshirského a dalších nářečí. Tyto podtitulky svědčí o hloubkových účincích televize jednoznačně jako nový „drsný“ styl ženské módy. Jednou z nejpozoruhodnějších novinek, které se v Anglii objevily od příchodu televize, je oživení místních dialektů. Regionální akcent či „chrčení“ je hlasovým ekvivalentem kamaší. Takovéto dialekty jsou neustále erodovány literárností. Jejich náhlé oživení v těch oblastech Anglie, v nichž jsme dříve slyšeli jen standardní angličtinu, je jednou z nejvýznamnějších kulturních událostí naší doby. Dokonce i v posluchárnách Oxfordu a Cambridge se opět ozývá místní dialekt. Studenti na těchto univerzitách už neusilují o uniformní řeč. Po příchodu televize se ukázalo, že dialekt vytváří hlubokou sociální vazbu. Ta nebyla možná u umělé „standardní angličtiny“, která se objevila teprve před sto lety.

Jeden článek o zpěvákovi Perryym Comovi jej označuje za

„nízkotlakého krále vysokotlaké říše“. Úspěch vystupujícího v televizi závisí na tom, zda se mu podaří dosáhnout nízkotlakého stylu prezentace, přestože se možná dostal na obrazovku jen za cenu značně vysokotlakého organizačního úsilí. Jako příklad si můžeme uvést Castra. Jak píše Tad Szulc v článku „Sólová show kubánské televize“ (v *The Eighth Art*), dokáže Castro „svým zdánlivě improvizovaným stylem ‚jen tak mimochodem‘ rozvíjet svoji politickou linii a vládnout své zemi přímo před kamerou“. Tad Szulc však podléhá klamně předstávě, že televize je horkým médiem. Tvrdí, že kdyby byl měl Lumumba k dispozici televizi, „byla by mu umožnila podnitit kožské masy k ještě většímu chaosu a krveprolití“. Zde je Szulc zcela na omylu. Médiem zuřivosti je rozhlas, který v Africe, Indii i v Číně významně přispěl k rozpálení kmenové krve. Televize zchladila Kubu, stejně jako zchladila Ameriku. Kubáncům dává televize zážitek přímé účasti na politických rozhodnutích. Castro se prezentuje jako učitel; Szulc o něm píše, že „se mu daří tak úspěšně směšovat politické vedení a výchovu s propagandou, že je často obtížné poznat, kde jedno končí a druhé začíná“. Přesně stejná směs je v Evropě i v Americe používána v zábavě. Mimo hranice Spojených států se každý americký film jeví jako subtilní politická propaganda. Přijatelná zábava musí lichotit a zároveň využívat kulturní a politické předpoklady země svého původu. Tyto nevysslovené předpoklady navíc lidem zakrývají i ty nejviditelnější vlastnosti nových médií, včetně televize.

Při srovnávacích pokusech s různými médii, které byly před několika léty uskutečněny v Torontu, se televizi kupodivu podařil parádní kousek. Čtyři náhodně vybrané skupiny univerzitních studentů dostaly shodné informace o struktuře jazyků, jimiž se mluvilo před vynálezem písma. Jedné skupině byly předloženy pomocí rozhlasu, druhé pomocí televize, třetí pomocí přednášky, a čtvrtá je získala četbou. Všechny skupiny, s výjimkou čtenářské, obdržely informace v nepřerušném verbálním toku od stejného řečníka, který nediskutoval, nekladl otázky a nic nepsal na tabuli. Každá skupina byla s tímto materiálem seznamována po 30 minut a každá byla poté požádána, aby vyplnila stejný dotazník. Experimentátory dosti překvapilo, že studenti, kteří informace dostali pomocí televize a rozhlasu, dosáhli lepších výsledků než ti, kteří je získali z přednášek a čtením, přičemž televizní skupina dosáhla *značně* lepších výsledků než skupina rozhlasová. Protože v žádném

z těchto čtyř médií nebylo nijak využito jeho specifik, byl pokus opakován s jinými náhodnými skupinami. Tentokrát bylo každému médiu umožněno, aby plně využilo svých možností. Pro rozhlas a televizi byly informace zdramatizovány pomocí mnoha sluchových a vizuálních prostředků. Přednášející plně využil tabule a diskutoval s posluchači. Tisková verze dostala nápaditou typografickou úpravu a rozvržení stránek, které zdůrazňovaly každý bod přednášky. Při tomto opakování původního pokusu byla zkrácena všechna čtyři média vystupňována do velké intenzity. Televize i rozhlas opět přinesly značně lepší výsledky než přednáška a tištěný text. Experimentátoři však byli překvapeni tím, že rozhlas tentokrát dosáhl daleko lepších výsledků než televize. Teprve dlouho poté se ukázala zjevná příčina, totiž že televize je chladným, participačním médiem. Je-li ohráta pomocí dramatizace a různých triků, skýtá méně možností participace, a je proto méně úspěšná. Rozhlas je horkým médiem. Čím vyšší je jeho intenzita, tím je úspěšnější. Nevede ve svých posluchačích ke stejnému stupni participace. Rozhlas může posloužit jako zvuková kulisa nebo jako nástroj, kterým můžeme ovládat úroveň šumu prostředí. Vynalézavá mládež si pomocí rozhlasu vytváří soukromí. Televize však nepůsobí jako kulisa. Ona vás angažuje. Musíte být *při tom*. (Tato fráze se ujala až po příchodu televize.)

Díky televizi už mnohé věci nepůsobí tak jako dříve. Tímto novým médiem byl zasazen nejenom film, ale také celostátní časopisy. I svazčky comics značně upadly. Před příchodem televize si rodiče dělali velké starosti, proč jejich synáček neumí číst. Z televize jejich potomek získal zcela nový soubor vjemů. Je teď úplně jiný. Otto Preminger, režisér *Anatomie vraždy* a jiných úspěšných filmů, datuje velkou změnu ve způsobu výchovy a vnímání filmů rokem, kdy byly zavedeny pravidelné televizní programy: „V roce 1951 jsem začal bojovat za to, aby byl do kin uvolněn film *Měsíc je modrý*, který nebyl na základě mravnostního kodexu schválen. Po krátkém boji jsem vyhrál.“ (*Toronto Daily Star*, 19. října 1963)

A Preminger pokračoval: „Samotný fakt, že na filmu *Měsíc je modrý* shledali závadným slovo ‚panna‘; je dnes směšný, ba neuvěřitelný.“ Otto Preminger je přesvědčen, že americký film díky vlivu televize dospěl. Chladné televizní médium podporuje hloubkové struktury v umění i v zábavě a vede i k hloubkové vtaženosti publika. Protože

téměř všechny naše technologie i druhy zábavy od dob Gutenbergových jsou horké a ne chladné, fragmentární a ne hloubkové, a protože nejsou orientovány na výrobce, nýbrž na spotřebitele, existuje stěží jediná oblast vztahů, od rodiny a kostela až po školu a trh, jejíž model a textura nebyly hluboce rozrušeny.

Tisk denně komentuje psychický a sociální rozruch, který nebyl způsoben televizním programem, nýbrž televizním obrazem. Herec Raymond Burr, který ztvárnil postavu Perryho Masona, ve svém projevu před Národním sdružením městských soudů připomněl, že „bez našeho laického pochopení a souhlasu nemohou dále existovat ani zákony, které uplatňujete, ani soudy, kterým předsedáte“. Pan Burr však zapomněl na to, že televizní program s Perryem Masonem, v němž hrál hlavní roli, je typický právě pro ten intenzivně participační druh televizní zkušenosti, v jehož důsledku se změnil náš vztah k zákonům a soudům.

Modus televizního obrazu nemá nic společného s filmem či fotografií, až na to, že také nabízí neverbální útvar, pozici forem. Televizní divák se sám stává obrazovkou. Je bombardován světelnými impulsy, které James Joyce nazval „útokem lehké jízdy“, která prosycuje jeho „kožich duše podvědomými tuchami“. Televizní obraz poskytuje jen málo vizuálních dat. Televizní obraz není *nehybným* záběrem. V žádném smyslu není fotografií, je neustále se formující konturou věcí, kterou kreslí řádkující prst. Výsledná plastická kontura se objevuje díky *prosvícení*, nikoli *osvícení*, a takto utvořený dojem je spíše sochou či ikonem a ne obrazem. Televizní obraz nabízí divákovi asi 3 milióny bodů za sekundu. Přestože jich divák zachytí jen pár desítek, stačí mu to k vytvoření vlastního dojmu.

Filmový obraz nabízí daleko více miliónů dat za sekundu než televize a divák je k vytvoření dojmu nemusí tak drasticky redukovat. Místo toho spíše vnímá celý obraz najednou. Naproti tomu divák televizní mozaiky, která jeho dojem technicky kontroluje, si body podvědomě sestavuje do abstraktního uměleckého díla, podobného Seuratovým či Rouaultovým obrazům. Kdyby se někdo ptal, zda se to vše změnilo, jestliže se technologii podaří zlepšit televizní obraz natolik, aby dosáhl úrovně filmových dat, stačilo by mu odpovědět otázkou: „Mohli bychom změnit karikaturu přidáním perspektivy, světla a stínu?“ Odpověď bude znít „ano“, jenže pak už se nebude jednat o karikaturu. Ani

„zlepšená“ televize by už nebyla televizí. Televizní obraz je dnes mozaikovou sítí světlých s tmavých bodů, kterou filmový záběr nikdy není, a to ani v těch případech, kdy je obrazová kvalita filmu velmi slabá.

Pro každou mozaiku včetně televize je třetí rozměr cizí. Lze jej však přidat. V televizi je iluze třetího rozměru poněkud naznačena kulisami ve studiu; však televizní obraz sám je plochou, dvojrozměrnou mozaikou. Trojrozměrnou iluzi si z největší části přinášíme z běžného vnímání filmů a fotografií. Na rozdíl od filmové kamery totiž televizní kamera nemá vestavený úhel záběru. Firma Eastman Kodak dnes vyrábí dvojrozměrně zobrazující filmovou kameru, která se dokáže vyrovnat plochým efektům kamery televizní. Pro literárního člověka s jeho navyklymi názory a trojrozměrným viděním je však obtížné vlastnostem dvojrozměrného vidění porozumět. Kdyby to pro něj bylo snadné, neměl by potíže s chápáním abstraktního umění, firma General Motors by v konstrukci automobilů nebyla zkazila, co se dalo, a obrázkové časopisy by si dnes nemusely lámat hlavu se vztahem mezi redakčními materiály a inzercí. Televizní obraz v každém okamžiku vyžaduje, abychom mezery v síti „uzavírali“ pomocí křečovitě smyslové participace, která je hluboce kinetická a taktilní, neboť taktilita je vzájemnou souhrou smyslů a ne izolovaným kontaktem kůže a předmětu.

Mnozí režiséři tvrdí, že na rozdíl od filmového záběru je televizní obraz „nízkodefiniční“, neboť prý přináší méně podrobností a nižší míru informací, do značné míry podobně jako karikatura. Televizní záběr zblízka poskytuje zhruba jen tolik informací, kolik jich je v malé části celkového záběru na filmovém plátně. Protože si kritikové programového „obsahu“ nepovšimli tohoto tak důležitého aspektu televizního obrazu, plácají nesmysly o „násilí na obrazovce“. Hlasateli káravých názorů jsou typičtí pologramotní a knižně orientovaní jedinci, kteří se vůbec nevyznají v gramatice novin, rozhlasu nebo filmu, kteří se však dívají úkosem a s despektem na všechna neknižní média. I ta nejprostší otázka, týkající se psychologického aspektu kteréhokoliv média, včetně knihy, v těchto lidech vyvolává paniku a nejistotu. Vehementní projekci jediného izolovaného postoje si pletou s mravní bdělostí. Jakmile si tito karatelé uvědomí, že médium je vždy poselstvím, základním zdrojem účinků, obrátí se k potlačování média jako takového, místo aby usilovali o kontrolu „obsahu“. Podle

jejich současné teorie je obsah či programová skladba faktorem, ovlivňujícím názory, zatímco akce vychází z knižního média, v němž jsou obsah a forma navzájem ostře odděleny.

Není podivné, že v padesátých letech byla televize v Americe stejně revolučním médiem jako rozhlas v Evropě před třicátých? Rozhlas, médium, které ve dvacátých a třicátých letech na evropském kontinentě resuscitovalo kmenové a příbuzenské sítě, neměl žádný obdobný účinek ani v Anglii, ani v Americe. Eroze kmenových svazků prostřednictvím literárnosti a industriálních extenzí tam zašla tak daleko, že rozhlas nevyvolal žádné významnější kmenové reakce. Deset let televize však poevropštělo i Spojené státy, jak o tom svědčí změněný cit pro prostor a osobní vztahy. V tanci, výtvarném umění a v architektuře se objevil nový druh citlivosti, stejně jako vznikla poptávka po malých autech, kapesních vydáních knih, plastických účesech a řasených šatech, nemluvě o novém zájmu o komplexní účinky jídla a vína. Přitom by nebylo správné tvrdit, že televize Evropě a Americe vrací kmenovost. Vliv rozhlasu na svět mluvené řeči a paměti byl přímo hysterický. Díky televizi se Anglie a Amerika zajisté staly vůči rozhlasu přístupnými, zatímco předtím proti němu měly značnou imunitu. Ať už to bylo dobré nebo ne, televizní obraz působil na smyslový život těchto intenzivně literárních populací sjednocující syntetickou silou, kterou po staletí postrádaly. Při studiu těchto problémů médií bude moudré, když se zdržíme všech hodnotových soudů, neboť jejich účinky nelze izolovat.

Synestézie, sjednocený smyslový a imaginativní život, se západním básníkům, malířům a umělcům vůbec jevil jako nedosažitelný sen. Počínaje osmnáctým stoletím se smutkem a znechucením pohlíželi na fragmentarizovanou a zuboženou představivost západního literárního člověka. Takové bylo i poselství Blakea, Patera, Yeatse, D. H. Lawrence a mnoha dalších velikých postav. Nebyli připraveni na to, že by se jejich sny mohly uskutečnit v každodenním životě prostřednictvím estetického působení rozhlasu a televize. Tyto masívní extenze naší centrální nervové soustavy obklopily západního člověka každodenními dávkami synestézie. Západní způsob života, výsledek staletí přísného oddělování a specializace smyslů, kdy byl na vrcholu hierarchie zrak, není schopen odolat rozhlavým a televizním vlnám, které rozrušují velkou vizuální strukturu

abstraktního individua. Ti, kdo by se z politických důvodů rádi přidali k antiindividualistickému působení naší elektrické technologie, jsou jen zakrslými podprahovými automaty, které se opičí po modelech převládajícího vlnou elektřiny. Před sto lety by se stejně náměsíčně obrátili opačným směrem. Kmenový sbor německých romantických básníků a filozofů volal po návratu k temnému podvědomí více než sto let předtím, než rozhlas a Hitler učinili takový návrat téměř nevyhnutelným. Co si máme myslet o lidech, kteří si přejí takový návrat k předliterárním časům, kteří však nemají ani potuchy o tom, jak kmenovou sluchovou magii mohlo nahradit civilizované vizuálně?

V této chvíli, kdy Američané díky neodolatelné taktikální náповědi televizního obrazu objevují nové vášně, jako je sportovní potápění a obalující prostor malých automobilů, vyvolává tento obraz v mnohých Angličanech pocit kmenové výlučnosti. Zatímco vysoce literární obyvatelé Západu si odjakživa idealizovali integraci ras, jejich literární kultura skutečnou jednotu ras znemožnila. Literární člověk přirozeně sní o vizuálním překonání rozdílů mezi lidmi. Na konci devatenáctého století podobný sen vedl k návrhům, aby se mužům i ženám dostalo podobného vzdělání a aby se podobně oblékali. Neúspěch programů integrace pohlaví se stal tématem značné části literatury a psychoanalýzy dvacátého století. Rasová integrace na základě vizuální uniformity je extenzí téže kulturní strategie literárního člověka, která chce vyhladit veškeré rozdíly mezi pohlavími a rasami, v prostoru i v čase. Elektronický člověk je stále hlouběji vtažen do fakticity lidského údělu, a proto nemůže literární kulturní strategii přijmout. Černoch odmítne projekt vizuální uniformity stejně jednoznačně jako dříve žena, a to ze stejných důvodů. Ženy zjistily, že byly obrány o svoji odlišnou roli a že se změnily ve fragmentarizované občanky „světa mužů“. Celý tento přístup, který pohlíží na uvedené problémy z hlediska uniformity a sociální homogenizace, je posledním vzepětím mechanické a industriální technologie. Aniž bychom moralizovali, můžeme konstatovat, že elektrický věk všechny lidi hlouběji vzájemně vtáhne, a proto takováto mechanická řešení odmítne. Jedinečnost a různost je uskutečnitelná obtížněji než jednotný model masové výchovy, ale v elektrických podmínkách taková jedinečnost a různost dostává větší podporu než kdy dříve.

Všechny předliterární společnosti světa v této době po-

citují explozivní agresivní energii, kterou uvolnil nástup nové literárnosti a mechanizace. Tyto exploze přicházejí právě ve chvíli, kdy začínáme spojené účinky nové elektrické technologie pociťovat v globálním měřítku.

Účinek televize jakožto nejnovější a nejvýraznější extenze naší centrální nervové soustavy se z různých důvodů obtížně chápe. Protože ovlivnila totalitu našeho osobního, sociálního i politického života, bylo by zcela nerealistické, kdybychom se pokoušeli o „systematickou“ či vizuální prezentaci tohoto vlivu. Namísto toho je reálnější „prezentovat“ televizi jako komplexní útvar téměř náhodně sebraných dat.

Televizní obraz má nízkou intenzitu, je nízkodefiniční, a proto na rozdíl od filmu neposkytuje podrobné informace o předmětech. Tento rozdíl se podobá rozdílu mezi starými rukopisy a tištěným slovem. Knih tisk nahradil difúzní texturu intenzitou a uniformní přesností a přinesl zálibu v přesném měření a opakovatelnosti, kterou dnes spojujeme s vědou a matematikou.

Televizní producent by jistě upozornil na to, že řeč v televizi nesmí být tak pečlivá a přesná, jako je to nezbytné v divadle. Televizní herec nemusí promítat ani svůj hlas, ani sebe. Protože je divák specificky vtažen do doplňování či „uzávěru“ televizního obrazu, je televizní herectví tak intimní, že herec musí dosáhnout velké míry spontánní nenucenosti, která by ve filmu neměla význam a která by se na jevišti ztratila. Publikum totiž participuje na vnitřním životě televizního herce stejně plně jako na vnějším životě filmové hvězdy. Technicky je televize spíše médiem detailního záběru. Detailní záběr, který je ve filmu používán k šokování diváka, je v televizi něčím zcela samozřejmým. A zatímco lesklá fotografie ve velikosti televizní obrazovky by ukázala dostatečně podrobně tucet tváří, tucet tváří na televizní obrazovce působí jen jako rozmazané skvrny.

Specifický vztah televizního obrazu k herci vede ke známým reakcím, jako je například naše neschopnost poznat ve skutečném životě osobu, kterou vidíme každý týden v televizi. Jen málokdo z nás je tak duchapřítomný jako žačka mateřské školky, která se Garryho Moorea zeptala: „Jak to, že už nejste v televizi?“ Televizní novináři i herci se často setkávají s lidmi, kteří mají pocit, že se s nimi už někdy setkali. Joanne Woodwardová jednou dostala otázku, zda se cítí jinak jako filmová než jako televizní herečka. Odpověděla: „Když jsem byla filmovou herečkou“

kou, slyšela jsem, jak lidé říkají: ‚Támhle jde Joanne Woodwardová.‘ Teď říkají: ‚Támhleto ženu odněkud znám.‘“

Majitel jednoho hollywoodského hotelu uvádí, že se vkus turistů navštěvujících jeho čtvrť, v níž žije mnoho filmových a televizních hvězd, změnil. Místo filmových hvězd dnes vyhledávají hvězdy televizní. Navíc většina televizních hvězd jsou muži, to jest „chladné postavy“, zatímco většina filmových hvězd jsou ženy, protože je lze prezentovat jako postavy „horké“. Mužské i ženské filmové hvězdy, spolu s celým hvězdným systémem, se od příchodu televize dostaly do poněkud skromnějšího postavení. Film je horkým, vysokodefiničním médiem. Onen hoteliér si také všiml toho — a byl to snad jeho nejzajímavější postřeh —, že turisté chtějí spatřit postavy jako Perry Masona a Wyatta Earpa, a ne herce jako Raymonda Burra a Hughu O'Briana. Dříve se filmoví fandové přijížděli podívat na své oblíbence ve *skutečném* životě, ne v jejich filmových rolích. Fandové chladného televizního média chtějí spatřit svoji hvězdu v *roli*, zatímco filmoví fandové chtějí vidět *skutečnost*.

Podobný obrat v postojích vyvolala i tištěná kniha. Dnes se comics blíží dřevorytu z doby před knihtiskem a rukopisné formě výrazu. *Pérák* Walta Kellyho se vskutku velmi podobá gotické stránce. I přes velký zájem veřejnosti o comicsovou formu ji však zajímá soukromý život jejich autorů stejně málo jako život autorů populárních písničků. Díky knihtisku se soukromý život stal předmětem obrovského zájmu čtenářů. Knihtisk, horké médium, promítá autora na publikum stejně jako dříve film. Rukopis, chladné médium, autora nepromítá. Místo toho vtaňuje čtenáře. Stejně je tomu v případě televize. Divák je vtažen a participuje. *Role* televizní hvězdy tak lidi zajímá více než její soukromý život. Zkoumané osoby tak poskytují médiologovi, podobně jako psychiatrovi, více dat, než samy stačily vnímat. Každý člověk toho daleko více prožívá, než dokáže pochopit. Avšak chování je ovlivňováno zážitky a ne pochopením, zvláště v případě kolektivních jevů, jako jsou média a technologie, kde si jednotlivec téměř zákonitě neuvědomuje, jak na něj působí.

Někomu může připadat paradoxní, že chladná média, jako je televize, jsou daleko komprimovanější a kondenzovanější než horká média, jako je film. Je však dobře známo, že půl minuty televize se rovná třem či čtyřem minu-

tám divadelního představení nebo vaudevillu. Totéž platí — na rozdíl od knihtisku — i o rukopisu. „Chladný“ rukopis se spíše klonil ke komprimovanějším, aforistickým a alegorickým formám výrazu. „Horké“ tiskové médium expandovalo výraz směrem ke zjednodušení a explicitnímu vyjádření významů. Knihtisk urychlil a „explodoval“ komprimované písmo do jednodušších fragmentů.

Chladné médium, at již se jedná o mluvené slovo, rukopis nebo televizi, nechává na posluchači či uživateli k doplnění daleko více informací než médium horké. U vysokodefiničního média je participace nízká. U média s nízkou intenzitou je participace vysoká. Snad proto si milenci tak nezřetelně broukají.

Protože nízkodefiniční televize vede k vysoké míře vtaženosti publika, dosahují nejvyššího účinku ty programy, v nichž musí divák doplnit určitý proces. Tak by použití televize při výuce poezie učiteli umožnilo soustředit se na poetický proces skutečného *vytváření* konkrétní básně. Knižní forma se pro tento typ vtažené prezentace vůbec nehodí. Tento výrazný proces dotvořování divákem a hloubkové vtaženosti do televizního obrazu se týká i televizního herectví. V televizi musí být herec schopen okamžitě improvizovat a ozdobit každou frázi a verbální rezonanci detaily gest a držení těla, aby si tak udržel intimní vztah k divákovi, jaký je na velkém filmovém plátně nebo na jevišti nemožný.

Jeden Nigerijec prý po shlédnutí televizní kovbojky s uspokojením poznamenal: „Nevěděl jsem, že si na Západě tak málo ceníte lidského života.“ S touto poznámkou kontrastuje chování našich dětí při sledování televizních kovbojek. Při pokusech jim byly nasazeny nové experimentální kamery, které výzkumníkům umožňují pozorovat pohyby očí při sledování televizního obrazu. Ukázalo se, že děti upírají oči na tváře televizních herců. Dokonce i při scénách s fyzickým násilím zůstávají jejich oči upřeny na *reakci* výrazu tváře a ne na výbušnou *akci*. Pistole, nože, pěsti — to vše je ignorováno, neboť se děti soustřeďují na výraz tváře. Televize je spíše médiem reakce, ne akce.

Záliba televizního média v procesu a komplexních reakcích umožnila, aby do popředí vystoupil dokumentární film. Film sice dokáže skvěle pracovat s procesem, avšak filmový divák bývá spíše pasivním konzumentem akcí než účastníkem reakcí. Filmová kovbojka, podobně jako filmový dokument, byla odjakživa okrajovou formou. Díky

televizi získala kovbojka opět na významu, protože jejím tématem je vždy: „Tohle město uděláme.“ Publikum participuje na formování a přetváření komunity ze skrovných a nepřilíh slibných složek. Navíc se televizní obraz dobře hodí k pestřým a drsným texturám Divokého západu, jako jsou kovbojská sedla, oblečení, kůže, ošuntělé bary z hrubých prken a vstupní haly hotýlků. Naproti tomu filmová kamera je doma v rafinovaném chromovaném světě nočních klubů a luxusních částí metropole. Navíc si styl kamery filmu dvacátých a třicátých let i úplně jiný styl televizní kamery let padesátých a šedesátých našly cestu k celé populaci. V posledním desetiletí vyjadřuje nový americký vkus v oblékání, jídle, bydlení, zábavě i automobilech nový model vzájemného vztahu forem a aktivní kutilské vtaženosti. Televizní obraz tento model podporuje.

Není vůbec náhodou, že se v novém televizním věku dostaly do velkých potíží tak velké filmové hvězdy jako Rita Hayworthová, Liz Taylorová a Marilyn Monroeová. Dožily se věku, který bere v potaz veškeré „horké“ hodnoty médií předkonzumní doby. Televizní obraz problematizuje jak hodnoty slávy, tak spotřebního zboží. Marilyn Monroeová řekla: „Sláva mi určitě přináší jen dočasné a částečné štěstí. Sláva není pro každodenní život, není to něco, co by vám dalo naplnění . . . Myslím si, že když je člověk slavný, každá jeho slabost se zveličuje. Takle branže by se měla ke svým hvězdám chovat jako matka, jejíž dítě právě vběhlo před přijíždějící auto. Ale oni to dítě raději potrestají, místo aby je k sobě přivinuli.“

Filmová komunita je dnes ničena televizí. Ve své nechápavé nedůtklivosti jen bije kolem sebe. Uvedená slova velké filmové loutky, která se vdala za pana Baseballa i za pana Broadwaye, jsou nepochybně prorocká. Kdyby se mnozí z bohatých a úspěšných Američanů rozhodli, že vezmou veřejně v potaz absolutní hodnotu peněz a úspěchu jakožto prostředků k dosažení štěstí a blaha lidí, nemohli by to udělat otřesnějším způsobem než Marilyn Monroeová. Téměř po padesát let nabízí Hollywood „padlé ženě“ cestu nahoru a do srdcí všech. Najednou bohyně lásky vydá drásající výkřik, zaječí něco proti požívání lidí a začne odsuzovat celý náš způsob života. Přesně takto jsou naladěni beatníci z předměstských vil. Odmítají fragmentarizovaný a specialistický konzumentský život a přijímají vše, co nabízí skromnou vtaženost a hlubokou angažovanost. Právě toto naladění vede v poslední době dívky k tomu, že se

vzdávají specialistické kariéry ve prospěch brzkého manželství a velké rodiny. Přejíždějí od zaměstnání k roli.

Nová záliba v hloubkové participaci vyvolala u mladých lidí i silnou touhu po náboženské zkušenosti, doprovázené bohatým liturgickým podtextem. Liturgické oživení rozhlasového a televizního věku ovlivňuje i ty nejpřísnější protestantské sekty. Všude se objevilo sborové volání a bohaté ornáty. Ekumenické hnutí je synonymem elektrické technologie.

Mozaiková síť televize nepodporuje ani perspektivu v umění, ani linearitu v životě. Po vzniku televize zmizela z průmyslu montážní linka. Struktury pracovníků a linek se rozpustily v managementu. Ty tam jsou pánské linky, stranické linky, přijímací linky a přímočaré, jakoby tužkou nakreslené švy nylonek.

S televizí skončilo v politice hlasování v bloku. Tato forma specialismu a fragmentarizace v televizním věku nefunguje. Místo hlasovacího bloku máme ikon, inkluzivní obraz. Místo politického hlediska či platformy máme inkluzivní politický postoj, stanovisko. Místo produktu máme proces. V obdobích nového a rychlého růstu se rozmazávají obrysy. Rozmazaný obrys převládá i v televizním obraze, který je sám velmi silným podnětem růstu a nového „uzávěru“ či doplnění, zvláště v oblasti konzumentské kultury, která je už dlouho spojena s ostře vizuálními hodnotami, odtrženými od ostatních smyslů. Američané už nejsou oddáni konzumentskému „balíku“ ani v zábavě, ani v obchodě. Tato změna je tak významná, že každý podnik, od General Motors a reklamních agentur na Madison Avenue až po Hollywood a General Foods, byl hluboce otřesen a donucen hledat si nové strategie. To, čeho elektrická imploze či kontrakce dosáhla v mezilidských a mezinárodních vztazích, dosáhl televizní obraz uvnitř člověka, uvnitř jeho smyslů.

Není obtížné tuto smyslovou revoluci vysvětlit malířům a sochařům, neboť od chvíle, kdy Cézanne opustil iluzi perspektivy a nahradil ji strukturou obrazu, pokoušejí se právě o tu změnu, které dnes bylo ve fantastickém měřítku dosaženo televizí. Televize je Bauhausem designu a života, montessoriovskou výchovnou strategií v podmínkách totální technologické expanze a komerčního mecenášství. Agresivní výpad umělecké strategie přeměny západního člověka *prostřednictvím* televize vedl k vulgární rozlezlosti a dominantní extravaganci amerického života.

Nelze přecenit míru, do jaké tento obraz připravil Ameriku na evropské mody smyslovosti a sensibility. Amerika se dnes poevropšťuje stejně náruživě, jako se Evropa amerikanizuje. Za druhé světové války vznikla v Evropě významná část industriální technologie, které bylo zapotřebí v první fázi masové spotřeby. Ameriku na tento spotřebitelský „start“ připravila první světová válka. Teprve elektronická *imploze* rozpustila nacionalistickou pestrost rozdrobené Evropy a učinila pro ni to, co industriální *exploze* učinila pro Ameriku. Industriální exploze, která doprovází fragmentarizující expanzi literárnosti a průmyslu, měla v evropském světě početných jazyků a kultur jen malý sjednocující vliv. Napoleonovy výboje využily spojených sil nové literárnosti a ranného industrialismu. Napoleon měl však k dispozici méně homogenizovaný soubor materiálů, než dnes mají Rusové. V roce 1800 již dospěla homogenizační schopnost literárního procesu v Americe dále než kdekoli v Evropě. Od počátku si Amerika ve svém vzdělávacím, průmyslovém a politickém životě osvojila technologii knihtisku; byla za to odměněna takovou zásobou standardizovaných pracovníků a konzumentů, jakou žádná kultura nikdy předtím nepoznala. Historikové kultury nechápou homogenizační schopnost typografie a neodolatelnou sílu homogenizovaných populací. To jim nedělá žádnou čest. Politologové si nikdy a nikde neuvědomovali účinky médií prostě proto, že se nikomu nechce studovat soukromé a sociální účinky médií odděleně od jejich „obsahu“.

Amerika už dávno vytvořila pomocí mechanické a literární homogenizace společnosti svůj společný trh. Evropa se nyní sjednocuje pod elektrickým patronátem komprese a vzájemného vztahu. Nikdo se však nikdy nezeptal, kolik homogenizace pomocí literárnosti je v postmechanickém věku, ve věku automatizace, zapotřebí k vytvoření efektivní skupiny sdružující producenty a konzumenty. Nikdy totiž nebyla plně uznána základní, archetypická role literárnosti při utváření průmyslové ekonomiky. Literárnost je pro uniformitu vždy a všude nenahraditelná. Především je jí zapotřebí k tomu, aby fungovaly cenové systémy a trhy. Tento faktor byl ignorován přesně stejně, jako je dnes ignorována televize. Díky televizi totiž lidé dávají v mnoha případech přednost tomu, co je v rozporu s literární uniformitou a opakovatelností. Američané začali pod vlivem televize pátrat po všech možných podivných a zvláštních

předmětech pocházejících z jejich bájně minulosti. Mnozí Američané dnes nelitují námahy ani peněz, aby mohli ochutnat nějaké nové víno či jídlo. Uniformní a opakovatelné musí dnes ustoupit jedinečnému a vybočujícímu z řady, což naši standardizovanou ekonomiku naplňuje stále větším zoufalstvím a zmatkem.

Schopnost televizní mozaiky transformovat — nezávisle na obsahu — americkou nevinost v hlubkovou rafinovanost přestane pro nás být záhadou, podíváme-li se na ni přímo. Předchůdcem mozaikového televizního obrazu byl populární tisk, který vyrostl spolu s telegrafem. Komerční využití telegrafu se v Americe objevilo v roce 1844, v Anglii o něco dříve. Elektrickému principu a jeho implikacím věnoval ve své poezii velkou pozornost Shelley. V těchto záležitostech prosté umělecké zásady obvykle anticipují vědu a technologii nejméně o celou generaci. Význam telegrafní mozaiky v jejich *žurnalistických* projevech neušel pozornosti Edgara Allana Poea. Ten ji použil ve dvou ohromujících vynálezech: symbolické poezii a detektivní povídce. Obě tyto formy od čtenáře vyžadují kutilskou participaci. Poe přišel s neúplným obrazem a procesem, a tím své čtenáře *vtáhl* do tvůrčího procesu způsobem, který obdivovali a následovali Baudelaire, Valéry, T. S. Eliot a mnozí další. Poe okamžitě pochopil elektrickou dynamiku jakožto dynamiku veřejné participace na tvůrčím procesu. I dnes však homogenizovaný konzument protestuje, je-li vyzván, aby se účastnil vytváření či doplňování jakékoli abstraktní básně, obrazu nebo struktury. Poe však už tehdy věděl, že hlubková participace přímo vyplývá z mozaiky telegrafu. Lineárnější a literárně založení literární mandarín to „prostě neviděli“. Nevidí to dosud. Raději na tvůrčím procesu neparticipují. Přizpůsobili se v próze, verších a výtvarném umění zkompletovaným „balíkům“. Právě tito lidé se musí v každé učebně Ameriky střetávat se studenty, kteří se díky televiznímu obrazu přizpůsobili taktickým a neobrazovým modům symbolických a mytických struktur.

Časopis *Life* z 10. srpna 1962 přinesl článek pod titulem „Příliš mnoho školáků dospívá předčasně a příliš rychle“. Nikdo si však nepovšiml, že tak rychlý růst a předčasná vyspělost byly v kmenových kulturách a neliterárních společnostech odjakživa něčím normálním. Negací sexu, taktické participace, podpořila Anglie a Amerika instituci prodlouženého dospívání. Nebyla v tom žádná

vědomá strategie, nýbrž spíše všeobecné přijetí důsledků prvotního důrazu na tištěné slovo a vizuální hodnoty jakožto prostředku organizace osobního a sociálního života. Tento důraz přinesl triumfy průmyslové výroby a politické conformity, které nacházely své opodstatnění samy v sobě.

Začala dominovat váženost, tedy schopnost obstát při vizuální inspekci vlastního života. Žádná evropská země takovýto primát tisku neumožnila. Vizuálně připadala Evropa Američanům odjakživa ošuntělá. Na druhé straně Američanky, kterým se v žádné kultuře vizuálně nikdo nemohl rovnat, se Evropanům vždy jevily jako abstraktní, mechanické loutky. Taktilita je v Evropě tou nejvyšší hodnotou. Z tohoto důvodu neexistuje na kontinentě žádné dospívání, nýbrž jen skok z dětství do dospělosti. Taková situace je v dnešní televizní Americe a tento únik před dospíváním bude pokračovat. Introspektivní život dlouhých, předlouhých myšlenek, který lze žít po linii třeba transsibiřské magistrály, nemůže koexistovat s mozaikovou formou televizního obrazu, která si vyžaduje bezprostřední hloubkovou participaci a nepřipouští žádné zpoždění. Důsledky tohoto obrazu jsou tak různorodé a přitom tak konzistentní, že i pouhá zmínka o nich dokáže vyjádřit revoluci uplynulého desetiletí.

Fenoméni kapesních vydání, knih v „chladné“ podobě, by mohly v tomto seznamu důsledků televize stát na prvním místě, neboť právě zde se projevuje televizní transformace knižní kultury do něčeho jiného. Evropané mají kapesní vydání odjakživa. Od počátků automobilu dávají přednost útulnému prostoru malého auta. Obrazová hodnota „uzavřeného prostoru“ knih, automobilu nebo domu je nikdy nepřitahovala. O kapesní vydání knih, zvláště těch pro náročné čtenáře, se v Americe pokoušeli již ve dvacátých, třicátých a čtyřicátých letech. Všeobecně se však ujala teprve kolem roku 1953. Žádné nakladatelství vlastně neví proč. Kapesní vydání je taktilní a ne vizuální; navíc se může stejně dobře zabývat hlubokými věcmi jako pěnou dní. Po příchodu televize se Američané zbavili rezervovanosti k hloubkové kultuře. Začali ji poznávat. Čtenář kapesních vydání přišel na to, že může Aristotela nebo Konfucia vychutnat prostě tím, že zpomalí. Starý literární zvyk uhánět vpřed po uniformních liniích knižtisku náhle ustoupil hloubkovému čtení. Hloubkové čtení není samozřejmě jen věcí tištěného slova jako takového. Hloubkové sondování

slova a jazyka je běžným rysem orální a rukopisné kultury a ne tisku. Evropané měli vždy pocit, že kultuře Angličanů a Američanů schází hloubka. Po nástupu rozhlasu a zvláště televize překonali angličtí a američtí literární kritikové svojí hloubkou a subtilností všechny své evropské kolegy. Beatnik, který se obrací k zenu, pouze vnáší důsledky televizní mozaiky do světa slova a vnímání. Kapesní vydání se stala obrovským mozaikovým hloubkovým světem, vyjadřujícím změněný smyslový život Američanů, pro něž se hloubková zkušenost se slovy — stejně jako s fyzikou — stala něčím dokonale přijatelným, ba dokonce vyhledávaným.

Vůbec nezáleží na tom, odkud začneme zkoumat transformaci postojů americké veřejnosti, k níž došlo po příchodu televize. Podívejme se teď na tak velkou změnu, jakou byl náhlý pokles zájmu o baseball. Přesun mužstva Brooklyn Dodgers do Los Angeles mluvím sám za sebe. Baseball se odstěhoval na Západ, protože si chtěl po úderu televize udržet publikum. Pro baseball je charakteristické, že v něm probíhá vše postupně. Je to lineární, expanzivní hra, která se stejně jako golf dokonale hodí k názoru individualistické a dovnitř zaměřené společnosti. V baseballu je podstatné načasování a vyčkávání, kdy celé pole s napětím čeká, jak zahraje jediný hráč. Naproti tomu fotbal, basketbal a lední hokej jsou hry, v nichž simultánně probíhá několik dějů, přičemž je celý tým zároveň vtažen do hry. Příchodem televize se stala nepřijatelnou baseballová izolace jednotlivých hráčů. Zájem o baseball poklesl. Jeho hvězdy zjistily — podobně jako filmové —, že je na jejich slávě cosi křečovitého. Podobně jako film byl baseball horkým médiem, v němž šlo o individuální virtuozitu a předvádějíci se hvězdy. Pravý fanda baseballu je zásobárnou statistických informací o předcházejících explozivních výkonech pákárů a házečů v mnoha zápasech. Toto snad nejjasněji ukazuje ono specifické uspokojení ze hry, která patřila k průmyslové metropoli nekonečně explodujících populací, akcií a úpisů, k výrobním a prodejním rekordům. Baseball patřil k věku, kdy vskutku odstartovala horká média tisku a filmu. Navždy zůstane symbolem vášnivých žen, jazzových žabců, svůdných krasavic a zřeštěných koket, vampů, zlatokopů a těch, kterým se podařilo přes noc zbohatnout. Baseball je zkrátka horkou hrou, která v novém televizním klimatu ochladla, stejně jako horké politické a horké problémy předcházejícího desetiletí.

V současné době neexistuje chladnější médium či zha-
vější problém, než je malé auto. Podobá se špatně zapoje-
nému basovému reproduktoru v hi-fi skříni, který příšerně
rozvibroval podlahu. Malý evropský automobil, podobně
jako evropské vydání do kapsy a evropská kráska, není
žádným vizuálním produktem. Vizuálně jsou všechna ev-
ropská auta tak ubohá, že je jejich výrobci nemohli zamý-
šlet jako předmět, na který se člověk dívá. Evropská auta
jsou něčím, co se obléká jako kalhoty nebo svetr. Jejich
prostor je prostorem sportovního potápěče, vodního lyžaře
a námořníka na nafukovacím člunu. V bezprostředním
taktálním smyslu se tento nový prostor podobá tomu,
o který usilovala móda panoramatických oken. Pokud jde
o „výhled“, bylo panoramatické okno vždycky nesmyslné.
Jakožto pokus o objevení nové dimenze života venku však
panoramatické okno smysl má, stejně jako bláznivé po-
kusy o zdrsnění stěn a textur interiéru, jako kdyby šlo
o úpravu vnějších stěn domu. Přesně stejný motiv stěhuje
prostor interiéru a nábytek na verandu; je to pokus žít
„venku“ jako „uvnitř“. Právě v této roli je neustále tele-
vizní divák. Je bombardován atomy, které odhalují „ven-
ku“ jako „uvnitř“ v nekonečném proudu zážitků, rozma-
zaných obrazů a záhadných kontur.

Naopak americký automobil je tvarován v souhlase s *vi-
zuálními* důsledky typografických a filmových obrazů.
Americký automobil byl uzavřeným prostorem, ne taktil-
ním. A v uzavřeném prostoru, jak jsme si ukázali v kapito-
le o knižtisku, byly všechny prostorové vlastnosti zreduko-
vány na vizualitu. A tak v americkém automobilu, jak před
několika desítkami let poznamenal jeden Francouz, „člo-
věk není na silnici, nýbrž v autě“. Naproti tomu evropské
auto vás chce povozit po silnici a pěkně vám rozvibrovat
zadek. Když se přišlo na to, že Brigitte Bardotová ráda řídí
bosa, protože chce mít co nejtěsnější kontakt s vibracemi
vozidla, vyvolalo to senzaci. Dokonce i o anglických au-
tech, jejichž vzhled je tak mizerný, inzeráty tvrdí, že „tikání
hodin je jediným zvukem, který při rychlosti šedesáti mil
za hodinu v autě slyšíte“. Na televizní generaci, která chce
být *při* všem a musí věci *prožít*, aby si k nim zjedнала pří-
stup, by tento inzerát vůbec nezabral. Televizní divák tak
dychtí po silných taktálních efektech, že se asi vrátí
k lyžím. U kola mu schází patřičné tření.

V našem prvním desetiletí televize se v oblékání opakuje
to, k čemu došlo u vozidel. Revoluci ohlásily dospívající

dívky v ponožkách nad kotníky, které rázem vyměnily celý
náklad vizuálních efektů za soubor efektů taktálních, které
jsou tak extrémní, že vytvořily fádni dojem tváře upřené
do prázdna a plochých nohou. Ke chladné dimenzi televize
patří chladná, nepohnutá vizáž, kterou si nasadili teenage-
ři. Ve věku horkých médií rozhlasu a filmu a starobylé kni-
hy bylo dospívání časem svěžího, dychtivého a expresivního
vzeření. Žádný starší státník či úředník čtyřicátých let
by si nikdy nedovolil tvářit se tak nepohnutě a skulpturál-
ně jako dítě televizního věku. Tance, které přišly s televizí,
se tomuto dítěti musely přizpůsobit, včetně twistu, který je
pouze formou velmi nevzrušeného rozhovoru, jehož gesta
a grimasy naznačují hloubkovou vtaženost, který však „ne-
má co říct“.

Oblékání a návrhářství se v posledních deseti letech sta-
ly tak taktálními a skulpturálními, že jsou jakýmsi přehna-
ným důkazem nových vlastností televizní mozaiky. Rozje-
žený vzorek televizní extenze našich nervů je schopen
evokovat záplavu příbuzných představ v oblékání, úče-
sech, chůzi a gestech.

To vše vede ke kompresní implozi — k návratu k ne-
specializovaným formám oblékání a prostoru, k úsilí
o rozmanité využívání místností, věcí a předmětů, zkrátka
k ikonickému stylu. V hudbě, poezii a malířství znamená
taktální imploze zdůrazňování vlastností, které se blíží ne-
formální řeči. Tak se dnes zdá, že Schönberg, Stravinskij,
Carl Orff a Bartók ani zdaleka nejsou nějakými pokročilý-
mi hledači ezoterických efektů. Dnes se zdá, že dovedli
hudbu do těsné blízkosti obyčejné lidské řeči. Právě tento
kolokviální rytmus se kdysi v jejich díle jevil tak nemelo-
dickým. Kdo si poslechne středověká díla Perotinova či
Dufayova, uvědomí si jejich blízkost Stravinskému či Bar-
tókovi. Náš věk elektronické imploze si dnes přehrává po-
zpátku velikou explozi renesance, která oddělila hudební
nástroje od písně a řeči a dala jim specialistické funkce.

Jeden z nejnázornějších příkladů taktility televizního ob-
razu nám poskytuje medicína. Při sledování chirurgické
operace, přenášené uzavřeným televizním okruhem, měli
studenti zvláštní pocit, že operaci nesledují, nýbrž že ji
provádějí. Cítili, že drží v ruce skalpel. A tak televizní ob-
raz, podporující zálibu v hloubkové vtaženosti do každého
aspektu zkušenosti, vede k posedlosti tělesným blahem.
Najednou se objevil televizní lékař a televizní nemocnice.
Tyto programy soupeří s kovbojkou. Je to zcela přirozené.

Mohli bychom sestavit seznam celého tuctu dosud nevyzkoušených programů, které by se ze stejného důvodu staly okamžitě populárními. Přirozeným produktem prvních deseti let televize se stal Tom Dooley se svým epickým příběhem o programu zdravotnického pojištění pro zaostalou společnost.

Poté, co jsme si na redundantní snůšce příkladů ukázali podprahové působení televizního obrazu, mohla by se ozvat otázka: „Jakou *imunitu* můžeme získat proti podprahovému působení médií, jako je televize? Lidé už mají dlouho dojem, že buldočí zarytost, opřená o rezolutní odmítání, je dostatečnou ochranou proti jakékoli nové zkušenosti. Cílem této knihy je ukázat, že ani nejjasnější pochopení specifické síly média nemůže odvrátit obyčejný „uzávěr“ smyslu, který vede k tomu, že se přizpůsobujeme předkládanému modelu zkušenosti. Ani největší čistota myslí neuchrání před baktériemi, přestože Pasteurovy nízké teorie o neviditelném působení bakterií vedly k tomu, že jej kolegové vyhnali ze svých řad. Abychom se tedy ubránili televizi, musíme hledat protilátku v příbuzných médiích, jako je knihtisk.

Zvláště citlivé oblasti se dotýká otázka: „Jaké účinky má televize na náš politický život?“ Alespoň zde svědčí velké tradice kulturního vědomí a opatrnosti o tom, že jsme proti úkladům moci dokázali postavit určité obranné linie.

Kdo chce studovat působení televize, může si v práci Theodora Whitea *Jak se volil prezident v roce 1960* najít kapitolu „Televizní debaty“. Bude zklamán. White uvádí statistiky o počtu příjemců v amerických domácnostech a počet hodin, po které jsou tyto příjemce zapnuty, avšak vůbec nic neříká o povaze televizního obrazu a jeho účincích na diváky. White uvažuje o „obsahu“ debat a o chování debatérů, avšak vůbec ho nenapadlo se otázat, proč televize musela nevyhnutelně znamenat katastrofu pro ostrý intenzivní obraz Nixona, zatímco pro rozmazanou a rozevlátou texturu Kennedyho byla požehnáním.

Když debaty skončily, vysvětlil Philip Deane z londýnského *Observeru* moji představu o tom, jaký bude mít televize vliv na výsledek voleb. V článku s titulkem „Šerif a právník“, zveřejněném v listu *Toronto Globe and Mail* (15. října 1960), Deane předpověděl, že televize pomůže Kennedymu k vítězství. Kdyby nebylo televize, měl by Nixon volby v kapse. Na konci článku Deane říká:

Tisk se dnes přiklání k názoru, že pan Nixon v posledních dvou debatách získával a že jen v první se mu nedařilo. Profesor McLuhan je toho názoru, že pan Nixon hovoří stále jednoznačněji; hájí své názory a zásady příliš květnatě, než aby to odpovídalo médiu televize. Dosti ostré reakce pana Kennedyho byly chybou, avšak jeho vzezření je podle profesora McLuhana bližší televiznímu hrdinovi než Nixonovo — vypadá jako nesmělý mladý šerif —, zatímco pan Nixon, který se svými tmavými očima občas zdívá do prázdna, svojí uhlazenou rozvlácností připomíná spíše advokáta železniční společnosti, podepisujícího nájemní smlouvy, které nejsou v zájmu obyvatel městečka.

Je možné, že v těchto debatách pan Nixon svými útoky a přivlastňováním si programu demokratů pomáhá svému soupeři. Rozmazává Kennedyho obraz a zamlžuje právě to, co chce jeho protivník změnit.

Pan Kennedy tak není znevýhodňován jasně definovanými problémy, vzbuzuje vizuálně méně určitý dojem a jeví se nonšalantnějším. Zřejmě mu méně než panu Nixonovi záleží na tom, aby se prodal. Zatím tedy podle profesora McLuhana pan Kennedy vede, ale neměli bychom podceňovat ani silnou přitažlivost pana Nixona v očích obrovských konzervativních sil Spojených států.

Jak poznáme osobnost, která je pro televizi přijatelná? Pro televizi se nehodí člověk, jehož *zjev* výrazně ukazuje jeho roli a společenské postavení. Kdo působí tak, jako by mohl být zároveň učitelem, lékařem, obchodníkem anebo měl tucet jiných povolání, ten se pro televizi hodí. Když však prezentovaná osoba *vypadá* zařaditelně, jako Nixon, nemá televizní divák co doplnit. Není mu s televizním obrazem dobře. „Na tom chlápku mi něco nehraje.“ Přesně se stejnými pocity se díváme na příliš hezkou dívku na obrazovce nebo na každý intenzivní „vysokodefiniční“ obraz či poselství firem, které v televizi inzerují. Není náhodou, že se po nástupu televize reklama stala ohromným novým zdrojem komických efektů. Pan Chruščov je velmi dobře vyplněným obrazem, který v televizi působí jako karikatura. Na telefotu i v televizi je pan Chruščov žoviální a legrační, zcela odzbrojující bytostí. Obdobně platí, že právě zásada, která někomu umožňuje převzít filmovou roli, tuto osobu v televizi diskvalifikuje. Horké filmové médium totiž potřebuje lidi, kteří působí jako určitý *typ*. Chladné televizní médium nemůže typické snést, protože to divákovi neumožňuje „uzávěr“, doplnění obrazu.

Prezident Kennedy nevypadal na boháče nebo na politika. Mohl být kýmkoli — od hokynáře či profesora až po fotbalového kouče. Nevyjadřoval se příliš přesně ani nebyl ochoten mluvit tak, aby pokazil své příjemně rozostřené tvídové vzeřnění a obrys. V souhlase s televizním modelem obratu a překvapení se pohyboval mezi palácem a srubem, bohatstvím a Bílým domem.

Tytéž složky nalezneme u každé populární televizní postavy. Ed Sullivan, od počátku známý jako „velká kamenná tvář“, má onu velmi potřebnou drsnost textury a celkovou skulpturálnost, kterou potřebujete, mají-li vás v televizi brát vážně. Jack Paar je úplně jiný — není ani rozvlátný, ani skulpturální. Na druhé straně je však jeho přítomnost v televizi zcela přijatelná díky jeho dokonale chladné a nenucené verbální hbitosti. Show Jacka Paara odhalila, že televize bytostně potřebuje spontánní povídání a dialog. Jack přišel na to, jak rozšířit televizní mozaikový obraz do celkového formátu své show. Dokáže zřejmě okamžitě sehnat kohokoli odkudkoli. Ve skutečnosti však Paar velmi zručně vytvářel mozaiku z jiných médií, ze světa žurnalistiky, politiky, knih, Broadwaye a umění vůbec, až se nakonec stal nebezpečným soupeřem tiskové mozaiky samotné. Stejně jako v začátcích rozhlasu Amos a Andy snížili účast na nedělních večerních bohoslužbách, Jack Paar svojí večerní show nepochybně snížil návštěvnost nočních klubů.

Aj co vysílání televize pro školy? Když sedí tříleté dítě před obrazovkou a sleduje spolu s tátou a dědou prezidentovou tiskovou konferenci, je to ukázkou významu výchovné role televize. Zeptáme-li se, jaký je vztah televize k procesu učení, zajisté odpovíme, že televizní obraz svým důrazem na participaci, dialog a hloubku vyvolal v Americe novou poptávku po rychlé reformě školství. Nezáleží příliš na tom, zda někdy bude v každé učebně televizor. K revoluci už došlo doma. Televize změnila náš smyslový život a naše duševní procesy. Vytvořila smysl pro každou hloubkovou zkušenost, která ovlivňuje stejně výuku jazyků jako automobilové návrhářství. Díky televizi se už nikdo nespokojuje pouhou knižní znalostí francouzské či anglické poezie. Všichni souhlasně volají: „*Mluvme francouzsky*“ a „*Poslechněme si barda*“. Je dosti zvláštní, že požadavek hloubky je doprovázen požadavkem rychlé reformy školství. Díky televizi se běžným populárním požadavkem stalo nejen hlubší, ale také širší poznání, zasahující všechny

oblasti. Snad jsme si již řekli o povaze televizního obrazu dost, abychom mohli pochopit, proč tomu tak je. Je možné, aby televizní obraz ještě více prostoupil náš život? Pouhé využití ve škole jeho vliv nemůže zvýšit. Ve škole si jeho role samozřejmě vynucuje reorganizaci jednotlivých předmětů i přístupu k těmto předmětům. Kdyby se dnešní učebna ocitla na obrazovce, bylo by to stejné, jako když televize vysílá filmy. Výsledkem by byl hybrid, ani ryba ani rak. Je správné si položit otázku: „Co může televize, oproti škole, přinést ve výuce francouzštiny nebo fyziky?“ Odpověď bude znít: „Televize může jako nic jiného ilustrovat souhrnu procesu a růstu všech možných forem.“

Druhou stranou mince je, že ve vizuálně organizované výchově a společnosti je televizní dítě neplnoprávným mrzákem. Nepřímo tento ohromující obrat naznačil William Golding ve svém románu *Pán much*. Na jedné straně tlupám poslušných dětí velmi zalichotí, když se dozvědí, že jakmile se dostanou z dohledu své guvernanky, přetečou v nich divoké vášně, které je rázem zbaví kočárku i dětské ohrádky. Na druhé straně nám toto krátké pastorální podobenství pana Goldinga říká něco o psychických změnách v televizním dítěti. Tato věc je tak důležitá pro každou budoucí kulturní či politickou strategii, že si vyžaduje zvýraznění titulkem a shrnutí v kostce:

PROČ TELEVIZNÍ DÍTĚ NEDOKÁŽE PŘEDVÍDAT

Ponoření se do hloubkové zkušenosti prostřednictvím televizního obrazu lze vysvětlit jedině pomocí rozdílu mezi vizuálním a mozaikovým prostorem. Schopnost rozlišovat mezi těmito radikálně odlišnými formami je v našem západním světě dosti vzácná. Kdosi upozornil na to, že v zemi slepých není jednooký králem, že je považován za blouznícího náměsíčníka. Ve vysoce vizuální kultuře je stejně obtížné komunikovat nevizuální vlastnosti prostorových forem jako vysvětlit slepým vizualitu. Bertrand Russell začal svoji práci *Abeceďa relativity* poukazem na to, že na Einsteinových myšlenkách není nic obtížného, že však vyžadují zcela novou organizaci naší představivosti. Právě tuto reorganizaci představivosti přinesl televizní obraz.

Obvyčejná neschopnost rozlišovat mezi fotografickým a televizním obrazem nejen zmrzačuje dnešní proces učení; je také symptomem prastarého zanedbání západní kul-

tury. Literární člověk, přizpůsobený prostředí, v němž jako princip organizace převládá zrak, si někdy myslí, že mozaikový svět primitivního umění, či dokonce svět byzantského umění, se od našeho liší pouze stupněm, že se v nich projevuje jakási neschopnost dovést vizuální portrét na úroveň plně vizuální účinnosti. Nic nemůže být dále od pravdy. Tento chybný názor po staletí překáží vzájemnému pochopení Východu a Západu. Dnes stojí v cestě lepším vzta- hům mezi barevnými a bělošskými společnostmi.

Většina technologií produkuje zesílení, které zcela explicitně odděluje jednotlivé smysly. Rozhlas je extenzí sluchového, vysoce věrná fotografie je extenzí vizuálního. Avšak televize je především extenzí hmatu, v němž dochází k maximální vzájemné souhře všech smyslů. U západního člověka však tato všeobšíhla extenze nastala pomocí fonetického písma, které je technologií extenze zraku. Naproti tomu jsou všechny nefonetické formy písma uměleckými mody, které si do značné míry podržují pestrost smyslové orchestrace. Samo fonetické písmo má schopnost oddělovat a fragmentarizovat smysly a zbavovat se sémantických komplikací. Televizní obraz obrací směr tohoto literárního procesu analytické fragmentarizace smyslovosti.

Vizuální důraz na kontinuitu, uniformitu a spojitost, odvozený z literárnosti, nás pomocí fragmentarizovaného opakování konfrontuje s velkými technologickými prostředky kontinuity a lineárnosti. Starověký svět takový prostředek našel v cihle, ať již byla použita při stavbě zdí nebo silnic. Opakující se uniformní cihla, nepostradatelná při stavbě silnic a zdí v jednotlivých městech i celých impériích, je extenzí zraku pomocí písmen. *Cihlová zeď není mozaikovou formou* a mozaiková forma není vizuální strukturou. Mozaiku můžeme vidět, stejně jako tanec, není však vizuálně strukturována a není ani extenzí vizuální schopnosti. Mozaika totiž není ani uniformní, ani nepřetržitá a neopakuje se. Je přerušovaná, nesouměrná a nelineární, stejně jako hmatový televizní obraz. Pro hmat je všechno náhlé, kladoucí odpor, originální, skrovné, podivné. Báseň G. M. Hopkinse „Pestrá krása“ je katalogem poznámek o hmatu. Báseň je manifestem nevizuálna a — podobně jako díla Cézannova, Seuratova a Rouaultova — je pro porozumění televizi nezbytná. Nevizuální mozaikové struktury moderního umění — podobně jako struktury moderní fyziky a modelů elektrické informace — umožňují jen malý odstup. Mozaiková forma televizního obrazu

vyžaduje hloubkovou participaci a vtažení celé bytosti, stejně jako hmat. Naproti tomu literárnost nám dala schopnost odstupu a nevtaženosti tím, že psychicky i sociálně rozšířila vizuální schopnost na uniformní organizaci času a prostoru.

Vizuální smysl — je-li rozšířen pomocí fonetické literárnosti — podporuje analytický zvyk vnímat ze života forem jediný aspekt. Podobně jako zobrazující umění nám vizuální schopnost umožňuje izolovat jedinou událost v čase a prostoru. Ve vizuálním zobrazení osoby nebo předmětu je jediná fáze, moment či aspekt vydělena z mnohosti známých a pocítovaných fází, momentů a aspektů osoby či předmětu. Naproti tomu ikonografické umění používá oka tak, jako užíváme ruky ve snaze o vytvoření inkluzivního obrazu, sestávajícího z mnoha momentů, fází a aspektů osoby či věci. Tak není ikonický modus ani vizuálním zobrazením, ani specializací vizuálního důrazu, definovaného pohledem z jediného stanoviska. Hmatový modus vnímání je nečekaný, avšak není specialistický. Je totální, synestetický, vtahuje všechny smysly. Televizní dítě, které je proniknuto mozaikovým televizním obrazem, se setkává se světem v protiliterárním duchu.

To znamená, že televizní obraz je extenzí hmatu v ještě větší míře než ikon. Tam, kde se střetává s literární kulturou, nutně zahušťuje směs smyslů a transformuje fragmentarizované a specialistické extenze do bezešvého tkaniva zkušenosti. Taková transformace je pro literární, specialistickou kulturu samozřejmě „katastrofou“. Znejasňuje mnohé vážené postoje a postupy. Snižuje účinnost základních pedagogických metod a relevanci osnov. Už proto bychom měli pochopit dynamiku těchto forem, které se k nám derou a vzájemně se ovlivňují. Televize vytváří krátkozrakost.

Mladí lidé, kteří mají za sebou deset let televize, do sebe přirozeně vstřebali touhu po hloubkové vtaženosti, v jejímž světle se vzdálené vizualizované cíle zavedené kultury jeví nejen jako nereálné, nýbrž také irrelevantní, nejen jako bezpředmětné, nýbrž také anemické. Prostřednictvím televizního obrazu se v životě mladých lidí objevuje totální vtaženost do všeobšíhého *ted*. Tato změna postoje nemá nic společného s programy, a docházelo by k ní i v případě, že by vysílala pouze kulturně hodnotné pořady. Vyvolal by ji mozaikový televizní obraz. Naším úkolem je samozřejmě nejen pochopit tuto změnu, nýbrž také využít

jejího pedagogického potenciálu. Televizní dítě očekává vtaženost a v budoucnosti nechce jít do specialistického *zaměstnání*. Chce naopak *rolí* a hlubokou angažovanost ve své společnosti. Tato velmi lidská a přitom nespoutaná lidská potřeba se dnes může projevovat ve zkraslených formách, předvedených ve *West Side Story*.

Televizní dítě nedokáže předvídat, protože chce vtaženost a protože ani v učení, ani v životě nemůže přijmout fragmentární a pouze vizualizovaný cíl či osud.

VRAŽDA POMOCÍ TELEVIZE

Ve chvíli, kdy byl Lee Oswald zastřelen Jackem Rubym, byl neprodyšně obklopen strážemi. Ty však byly paralyzovány televizními kamerami. Fascinující a vtahující schopnost televize ani nepotřebovala tento další důkaz svého specifického působení na lidské vnímání. Zavraždění Kennedyho dalo lidem bezprostřední pocit, že je televize schopna na jedné straně vytvářet hloubkovou vtaženost a na druhé straně silně otupovat. Většina lidí byla ohromena hloubkou sdělení této události. Mnozí další byli překvapeni, jak chladně a s jakým klidem masy reagovaly. Kdyby o této události přinášely reportáže tisk nebo rozhlas (a ne televize), byla by poskytla zcela jiný zážitek. Národu by došla trpělivost. Vzrušení by bylo daleko větší a hloubková participace běžného vědomí daleko nižší.

Jak jsme již vysvětlili, Kennedy se pro televizi skvěle hodil. Používal toto médium stejně efektivně jako Roosevelt rozhlas. Kennedy považoval za samozřejmost vtáhnutí celého národa prostřednictvím televize do provozu i image prezidentské kanceláře. Televize sahá po kolektivních attributech úřadu a nakonec může prezidentství transformovat v monarchickou dynastii. Prezident, který je pouze volen, může stěží dosáhnout hloubky oddanosti a angažovanosti, které televizní forma vyžaduje. Dokonce i televizním učitelům jejich studenti zřejmě přisuzují charismatický a mystický charakter, který je daleko silnější než pocity vznikající v učebně nebo posluchárně. Tato záhada se znovu a znovu objevuje v mnoha studích reakcí publika na televizní vyučování. V očích diváků nabývá učitel téměř posvátné dimenze. Tento pocit není založen na pojmech či idejích, ale vkrádá se jakoby bez pozvání a bez vysvětlení, je záhadný jak pro studenty, tak i pro analytiku jejich reakcí. Pro charakter televize není zajisté nic příznačnějšího.

Televize není vizuálním médiem. Je médiem taktilně sluchovým, které v hloubkové vzájemné souhře vtahuje všechny naše smysly. Ti, kteří si už dávno zvykli na pouze vizuální zkušenost s typografií a fotografií, by mohli nabýt dojmu, že je *synestézie*, taktilní hloubka televizního zážitku, vytrhuje z obvyklé pasivity a odstupu.

Banální a otrepaná poznámka konvenčně literárních lidí, že televize předkládá zážitky pasivním divákům, se zcela mjíj cílem. Televize je především médiem, které vyžaduje tvořivě participující reakci. Strážci, kterým se nepodařilo uchránit Lee Oswalda, nebyli pasivní. Byli tak vtaženi pouhým pohledem na televizní kamery, že ztratili smysl pro svůj pouze praktický a specialistický úkol.

Možná právě Kennedyho pohřeb divákům nejsilněji zprostředkoval schopnost televize dát události ráz kolektivní participace. O žádné celonárodní události, s výjimkou sportu, nepřinesla média tak podrobné zpravodajství a žádná nebyla sledována tolika diváky. Odhalila nedostiznou schopnost televize vtahovat publikum prostřednictvím komplexního *procesu*. Ve srovnání s tímto pohřbem jakožto kolektivním procesem se silně scvrkl a vybledl dokonce i sport. Kennedyho pohřeb zkrátka ukázal schopnost televize vtáhnout celou populaci do rituálního procesu. Ve srovnání s tím jsou tisk, film a dokonce i rozhlas pouhými spotřebitelskými obaly.

V první řadě však kennedyovský fenomén ukázal paradoxní vlastnosti „chladného“ televizního média. Vtahuje nás do hlubin pohnutí, avšak nevzrušuje, neagituje a neburcuje. To je pravděpodobně vlastností každé hloubkové zkušenosti.

Když dne 16. června 1963 vyletěla na oběžnou dráhu Valentina Těreškovová, ruská dívka bez jakéhokoli pilotního výcviku, byl tento čin, alespoň podle reakcí tisku a dalších médií, jakýmsi znesvěcením mužských astronautů, zvláště amerických. Rusové nestáli o odbornost amerických astronautů, kteří byli všichni zkušebními piloty. Lety do vesmíru pro ně zřejmě nemají natolik úzký vztah k letectví, aby pilot musel mít „křídla“. Protože nám naše kultura vyslání ženy na oběžnou dráhu zapovídá, mohli jsme odpovědět jedině tím, že bychom do vesmíru vyslali skupinu kosmických dětí, což by ukázalo, že se konec konců jedná o pouhou dětskou hru.

První sputnik byl vtipným posměškem na adresu kapitalistického světa pomocí nového druhu technologického obrazu či ikonu, na nějž jsme mohli dát pádnou odpověď právě vysláním skupiny dětí na oběžnou dráhu. Je zřejmé, že první astronautka je Západu předkládána jako dárek k svátku milenců. Má se tak rozbušit naše sentimentální srdce. Ve skutečnosti už dlouho zuří válka ikonů, eroze soupeřovy kolektivní rovnováhy. Tiskařská černá a fotografie nahrazují vojáky a tanky. Perem psaný deník se stává mocnějším než meč.

Tomu, co před dvaceti léty vyjadřovala francouzská fráze „*guerre des nerfs*“ (válka nervů), se dnes říká „studená válka“. Jedná se ve skutečnosti o elektrickou bitvu informací a obrazů, která jde daleko hlouběji a je vedena s daleko větší posedlostí než staré horké války, vedené průmyslovými výrobky.

V „horkých“ válkách minulosti se používalo zbraní, které nepřátele porážely postupně. Dokonce i ideologické války v osmnáctém a devatenáctém století spočívaly v přesvědčování jedinců, aby postupně přijímali nové názory. Místo toho dnes elektrické přesvědčování pomocí fotogra-

fie, filmu a televize naráz noří celé populace do nové představitivosti. Reklamní agentury na Madison Avenue si plně uvědomily tuto technologickou změnu už před deseti léty, kdy přešly od propagace jednotlivého výrobku ke kolektivnímu vtahování do „firemní image“, které se dnes říká „firemní postoj“.

Paralelou této nové studené války, vedené prostřednictvím výměny informací, je situace, o níž psal z Washingtonu pro *New York Times* James Reston:

Domácí politika dostala mezinárodní rozměr. Vůdce britských labouristů se zde uchází o úřad britského předsedy vlády, a brzy povede John F. Kennedy svoji kampaň za znovuzvolení v Itálii a v Německu. Dnes všichni jezdí na předvolební výpravy do ciziny, obvykle k nám.

Washington se této roli prostředníka dosud nepřizpůsobil. Stále zapomíná, že cokoli se zde řekne, může být použito jednou či druhou stranou v nějaké předvolební kampani, a že se může, čistě náhodou, stát v těchto volbách rozhodujícím faktorem.

Studená válka je v roce 1964 vedena na poli informační technologie, neboť každá válka se odjakživa vedla pomocí nejnovější technologie, kterou měla daná kultura k dispozici. V jednom ze svých kázání děkoval John Donne za dobrodiní těžkých střelných zbraní:

Tak jsme díky světlu rozumu vynalezli svoji *artillerii*, která nám umožňuje skončit války rychleji než doposud . . .

Vědecké poznatky, kterých je zapotřebí k použití střelného prachu a k vyvrtání hlavně děla, se Donneovi jeví jako „světlo rozumu“. Uniklo mu však, že další pokrok téže technologie uspil příchod válečných jatek a zvětšil jejich rozsah. Mluví o tom John U. Nef v práci *Válka a pokrok člověka*:

Vojáci v průběhu sedmnáctého století postupně odkládali brnění, což částečně uvolnilo zásoby kovu k výrobě střelných zbraní a nábojů.

Podíváme-li se na psychické a sociální důsledky technologických extenzí člověka, snadno v nich objevíme bezešvé tkanivo vzájemně propletených událostí.

Už ve dvacátých letech našeho století na toto tkanivo

poukázal král Amanullah, který vypálil torpédo a poznamenal:

„Už se cítím napůl jako Angličan.“

Tohoto pocitu neúnavně propletené textury lidského osudu se dotkl jeden školák, který prohlásil:

„Tati, já nenávidím válku.“

„Proč synu?“

„Protože válka dělá dějiny, a já dějiny nenávidím.“

Po staletí zdokonalované techniky vrtání hlavní se staly prostředkem, který umožnil zkonstruování parního stroje. Při výrobě hřídele parního stroje a střelné zbraně šlo o tentýž problém — vrtání do tvrdé oceli. Lineární důraz na perspektivu již předtím zavedl vnímání na cesty vedoucí k dělostřelecké palbě. Dlouho před těmito zbraněmi byl střelný prach používán explozivně, jako dnes dynamit. Použití střelného prachu k pohonu střel po jejich drahách přišlo až ve chvíli, kdy se v umění objevila perspektiva. Toto spojení událostí v technologii a umění nám možná vysvětlí to, nad čím si už dlouho lámou hlavu antropologové. Podle jejich často předkládané argumentace střílejí negramotní lidé obvykle špatně z pušky proto, že již pro lovce s lukem a šípy byla blízkost zvěři důležitější než přesnost na dálku, která byla ostatně prakticky nedosažitelná. Někteří antropologové v této souvislosti tvrdí, že se domorodí lovci oblékají do kožešin proto, aby se podobali zvířatům a tak se dostali co nejbližší stádu. Také se poukazuje na to, že výstřel z luku je bezhlučný a že pokud lovec zvíře mine, zvířata se jen málokdy dávají na útěk.

Je-li šíp extenzí dlaně a paže, je puška extenzí oka a zuby. Možná stojí za to si zde připomenout, že právě literární američtí kolonisté jako první požadovali drážkovanou hlavěň a zdokonalený hledáček. Zlepšením staré muškety vytvořili kentuckou pušku. Právě vysoce literární Bostoňané stříleli lépe než britská pravidelná armáda. Přesnou střelbu nemáme od domorodců či zálesáků, nýbrž od literárních kolonistů. To alespoň tvrdí argumentace, která spojuje samotnou palbu ze střelných zbraní se vznikem perspektivy a s literární extenzí zraku. Námořní pěchota přišla na to, že nepochybně existuje korelace mezi vzděláním a přesnou střelbou. My si snadno vybíráme v prostoru oddělený, izolovaný cíl. Puška je pro nás extenzí oka. Toto není nic pro neliterárního člověka.

Střelný prach byl znám dlouho předtím, než byl použit ve střelných zbraních. Totéž platí i pro použití magnetitu či

magnetu. Jeho využití v kompasu, umožňujícím lineární navigaci, muselo také počkat na objev lineární perspektivy v umění. Mořeplavcům trvalo dlouho, než přijali možnost uniformního, propojeného a nepřetržitého prostoru. Dnes pokrok ve fyzice i v malířství a sochařství předpokládá rezignaci na představu prostoru jako něčeho uniformního, nepřetržitého či propojeného. Vizually ztratilo svůj primát.

Za druhé světové války byli přesně mířící ostrostřelci vystřídáni naslepo střílejícími samopalníky. Objevila se takzvaná přehradná či oboustranná palba. Pamětníci bojovali za udržení opakovacích pušek vzor Springfield, které umožňovaly jednotlivé přesné výstřely a míření. Rozprašování olova, toto svého druhu hmatové objetí, se osvědčilo v každé denní i noční době a zaměřování se tak stalo zbytečným. Na tomto stupni technologie se literární člověk jaksi dostal do postavení staromilce, který hájil pušku vzor Springfield proti přehradné palbě. Právě tento vizuální navyklý přístup literárnímu člověku brání, aby pochopil moderní fyziku, a také jej od ní odrazuje, jak vysvětluje Milic Capek v díle *Filozofické důsledky moderní fyziky*. Ve starších orálních společnostech střední Evropy jsou lidé lépe disponováni k pochopení nevizuálních rychlostí a vztahů panujících uvnitř světa atomů.

Naše vysoce literární společnosti si nevědí rady s novými názorovými a pocitovými strukturami, které jsou důsledkem mžikově rychlých a globálních informací. Jsou stále v zajetí „hledisek“ a návyku zacházet s věcmi postupně. Takové návyky ochromují každou elektrickou strukturu pohybu informací. Bylo by je však možno zvládnout, kdybychom věděli, odkud jsme je získali. Literární společnost však považuje svoji uměleckou vizuální zaujatost za cosi přirozeného a vrozeného.

Literárnímu zůstává dodnes základem a modelem všech programů industriální mechanizace, zároveň však uzavírá mysl a smysly jejích nositelů do mechanického a fragmentárního rámce, který je k udržení mechanizované společnosti tolik nutný. Proto je pro nás pro všechny přerod od mechanické k elektrické technologii tak traumatický a krutý. Mechanické techniky jsou i přes svá omezení již dlouho využívány ve výrobě zbraní. Elektrické techniky nelze používat agresivně, pokud nechceme s veškerým životem naráz skoncovat stejně rychle, jako když otočíme vypínačem. Život s oběma těmito technologiemi je charakteristickým dramatem dvacátého století.

Ve své práci *Automatizace vzdělání* považuje R. Buckminster Fuller zbraně za zdroj technologického pokroku lidstva, protože vyžadují stále lepší výkon se stále omezenějšími prostředky. „Když jsme přešli od námořních lodí ke vzducholodím, stoupl dále význam výkonu na váhovou jednotku zařízení a paliva.“

Pro elektrický informační věk je charakteristický právě tento trend ke stále větší síle dosahované pomocí stále omezenějších materiálních prostředků. Podle Fullerova odhadu bylo na celém světě v prvním půlstoletí letectví investováno dva a půl biliónu dolarů do vojenských letadel. Fuller dodává, že je to dvašedesátinásobek hodnoty veškerého světového zlata. Jeho přístup k těmto problémům je technologičtější než přístup historiků, kteří často docházejí k závěru, že války nevedou k žádným novým vynálezům.

„Tento muž nás naučí, jak ho máme porazit,“ poznamenal prý Petr Veliký po porážce své armády švédským králem Karlem XII. Dnes se tomu mohou zaostalé státy naučit od nás. V novém elektrickém informačním věku mají zaostalé státy oproti literárním a industrializovaným kulturám určité specifické výhody. Projevuje se totiž u nich náklonnost k orální propagandě a přesvědčování, které byly v industriálních společnostech už dávno erodovány. Rusové v moderním informačním světě dosáhli agresivní efektivity; k tomu jim stačilo pouze přizpůsobit svoji východní tradici ikon a vytváření obrazů novým elektrickým médiím. Myšlenka obrazové prezentace, které se reklamní odborníci na Madison Avenue museli tvrdě učit, byla tou jedinou, kterou měla ruská propaganda k dispozici. Rusové ve své propagandě neprojevili ani představivost, ani nápaditost. Jednali pouze ve shodě se svojí náboženskou a kulturní tradicí — vytvářeli obrazy.

Město samo je tradičně zbraní, kolektivním štítem či pancířem, extenzí naší kůže. Nakupení lidí ve městech předcházela fáze člověka-sběrače a člověka-lovce. V dnešním elektrickém věku se lidé psychicky i sociálně vrátili ke kočovnictví. Dnes se tomu však říká „shromažďování informací“ a „zpracování dat“. Toto kočovnictví je však celosvětové. Ignoruje a zároveň nahrazuje městskou formu, která proto zastarává. Vzhledem ke mžikově působící elektrické technologii nebude naše planeta už nikdy větší než vesnice, a sama podstata města jakožto mnohorozměrné formy se musí nevyhnutelně rozplynout, podobně jako

když se ve filmu zatmívá obraz. Za renesance dalo první obeplutí zeměkoule lidem nový pocit, že objímají a vlastní zcela novou zemi. V nedávné době to byli astronauti, kteří opět zcela změnili vztah člověka k jeho planetě, která se nyní tak scvrkla, že bychom ji mohli obejít za jednu podvečerní procházku.

Podobně jako loď je město kolektivní extenzí hradu naší kůže, stejně jako je oblečení extenzí naší individuální kůže. Avšak i zbraně jsou extenzemi rukou, nehtů a zubů a vznikají jako nástroje, kterých je zapotřebí ke zrychlenému zpracování hmoty. Dnes, v době náhlého přechodu od mechanické technologie k elektrické, kdy je snadnější pochopit charakter všech předcházejících technologií, jsme od těchto technologií získali dočasně odstup. Protože nová elektrická technologie není extenzí našeho těla, nýbrž naší centrální nervové soustavy, můžeme dnes pochopit, že veškeré technologie, včetně jazyka, jsou prostředkem zpracování zkušenosti, prostředkem ukládání informací a urychlování jejich pohybu. V takovéto situaci je možno považovat všechny technologie za zbraně. Války minulosti dnes můžeme považovat za zpracování obtížných a odpor kladoucích látek pomocí nejnovější technologie, za urychlené vrhání průmyslových výrobků na trh nepřítel, které pokračuje až do chvíle, kdy dojde na nasycení společnosti. Válku lze ve skutečnosti považovat za proces, v němž je pomocí nerovných technologií dosahováno rovnovážného stavu. To snad vysvětluje Toynbeeovo rozpačité poznámku, že každý objev nové zbraně je pro společnost katastrofou a že právě militarismus je nejběžnější příčinou rozpadu civilizací.

Pomocí militarismu rozšířil Řím civilizaci, individualismus, literárnost a lineárnost do mnoha orálních a zaostalých kmenů. Dokonce ještě dnes se pouhá existence literárního a industriálního Západu zcela přirozeně jeví jako hrozivá agrese proti neliterárnímu společenstvem; stejně jako se samotná existence atomové bomby jeví jako univerzální agrese proti industriálním a mechanizovaným společenstvem.

Na jedné straně se nová zbraň nebo technologie jeví jako hrozba všem, kteří ji nemají. Na druhé straně tam, kde každý má k dispozici stejné technologické prostředky, propuká zuřivý konkurenční boj, vedený v rámci homogenizovaného a rovnostářského modelu, proti kterému se v minulosti často užívalo strategie sociální kasty a třídy. Kasta

a třída jsou totiž techniky sociálního zpomalení, vytvářející stagnaci kmenových společností. Dnes jako bychom byli zavěšeni mezi dvěma věky — věkem ztráty kmenovosti a věkem jejího znovunabytí.

Čas mezi provedením hrozné věci
a prvním hnutím, celé mezidobí,
je jako přízrak, jako těžký sen.
Duch se sborem svých čínorodých sluhů
dlí na poradách; a tu člověk je,
jak malá říše za bezvládní, hříčkou
zuřivých povstání a převratů.

[Julius Caesar, II, 1, přeložil E. A. Saudek.]

Jakožto extenze částí lidského těla byla mechanická technologie psychicky i sociálně fragmentarizující silou. To se nikde nejeví tak názorně jako v mechanických zbraních. Díky extenzi centrální nervové soustavy v elektrické technologii dokonce i zbraně názorněji ukazují jednotu lidské rodiny. Sama inkluzivnost informace jakožto zbraně nám každodenně připomíná, že politiku a dějiny je nutno přetavit do formy „konkretizace lidského bratrství.“

Toto dilema zbraní velmi jasně ukázal Leslie Dewart v práci *Křesťanství a revoluce*. Poukazuje v ní na zastarávání fragmentarizovaných technik rovnováhy moci. Jakožto nástroj moci dnes moderní válka znamená „existenci a cíl jedné společnosti, která vylučuje společnost druhou“. Tak se staly zbraně něčím, co likviduje samo sebe.

Jeden novinový titulek z poslední doby: „Nová silnice zavřela místní Karkulce školu“. Jednotřídky, v nichž se vyučuje všem předmětům ve všech třídách najednou, se prostě rozpadají ve chvíli, kdy lepší doprava umožní specializované prostory a specializované učení. Avšak na konci tohoto urychleného pohybu se specializace prostoru a předmětu opět vytrácí. Automatizace nejen odstraňuje specializované pracovní činnosti a obnovuje komplexní role. Na konci staletého vývoje, kladoucího důraz na specializaci v pedagogice a organizaci dat, dnes máme okamžité vybavování informací, umožněné elektřinou. Automatizace je informace. Skoncovala nejen se specializací práce, ale také s jednotlivými vyučovacími předměty. Neskoncovala však s učením samým. Budoucnost práce je v učení. Budeme se muset naučit žít ve věku automatizace. Jedná se o známý model, platný pro veškerou elektrickou technologii. Ta skoncovala se starým oddělováním umění a obchodu, práce a volného času. Zatímco se v mechanickém fragmentarizovaném věku ve volném čase nepracovalo nebo jen lelovalo, v elektrickém věku platí pravý opak. Věk informací si vyžaduje simultánního využití všech našich schopností. Nejlépe si v něm odpočineme tehdy, když jsme co nejin-tenzivněji vtaženi, do značné míry podobně jako umělci všech dob.

Při uvažování o industriálním věku bychom mohli upozornit na to, že rozdíl mezi předcházejícím mechanickým věkem a novým věkem elektrickým se projevuje v různých typech inventáře. Od příchodu elektřiny se inventáře vytvářejí ani ne tak ze skladovaného zboží jako z materiálů, a to v nepřetržitém procesu transformace, probíhající na různých místech. Elektřina totiž nejen klade na první místo *proces*, ať již výrobní nebo učební, nýbrž také činí zdroj energie nezávislým na místě, kde se proces odehrává. V oblasti zábavních médií proto hovoříme

o „masových médiích“, protože zdroj programu a proces jeho prožívání jsou prostorově nezávislé a zároveň časově simultánní. Tato podstatná skutečnost vede v průmyslu k vědecké revoluci, které říkáme „automatizace“ či „kybernetizace“.

Ve školství je konvenční rozdělování látky na předměty již dnes stejně zastaralé, jako bylo po skončení renesance středověké trivium a quadrivium. Každý školní předmět, jdeme-li v něm do hloubky, se okamžitě začne vztahovat k jiným. Aritmetika na úrovni třetí nebo deváté třídy přestává být pouhým cvičením v řešení problémů, vyučuje-li se jí z hlediska teorie čísel, symbolické logiky a kulturních dějin. Pokud bude pokračovat dnešní fragmentarizace a nevztáženost školních osnov, vyrostou nám občané, kteří nebudou s to pochopit kybernetizovaný svět, v němž budou žít.

Většina vědců si vůbec neuvědomuje, že od doby, kdy jsme získali určité poznatky o elektřině, už není možné hovořit o atomech jako částech hmoty. A čím více se toho dovíme o elektrickém „vybíjení“ a energii, tím méně budeme hovořit o elektřině jako o věci, která „protéká“ drátem jako voda nebo která je „obsažena“ v baterii. Dnes se začíná hovořit o elektřině stejným způsobem, jak hovoří malíři o prostoru: jako o variabilním stavu, v němž jde o zvláštní polohy dvou nebo více těles. Dnes už nemá nikdo sklon hovořit o tom, že je elektřina v něčem „obsažena“. Malíři už dávno vědí, že předměty nejsou obsaženy v prostoru, nýbrž že si vytvářejí svůj vlastní prostor. Toto si před sto lety začali uvědomovat i matematikové. Oxfordský matematik Lewis Carroll si tak mohl vymyslet *Alenku v říši divů*, v níž čas a prostor nejsou ani uniformní, ani nepřetržitě, jak se jevíly od vzniku renesanční perspektivy. A pokud jde o rychlost světla, je pouze rychlostí totální kauzality.

Základním rysem elektrického věku je, že zřizuje globální síť, která má do značné míry charakter naší centrální nervové soustavy. Naše centrální nervová soustava není pouze elektrickou sítí, nýbrž vytváří jediné a jednotné pole zkušenosti. Biologové upozorňují na to, že mozek je interaktivním místem, kde se vyměňují a překládají všechny druhy vjemů a zkušeností a které nám umožňuje *reagovat na svět jako na celek*. Je přirozené, že se po příchodu elektrické technologie rychle sjednocuje ohromná pestrost a rozsah operací v průmyslu i ve společnosti. Avšak tato

organická jednota vzájemných procesů, kterou elektromagnetismus přináší v nejrůznějších a specializovaných oblastech a orgánech lidské činnosti, je pravým opakem organizace mechanizované společnosti. Mechanizace každého procesu bylo dosaženo fragmentarizací, počínaje mechanizací psaní pomocí pohyblivých typů, které bylo nazváno „monofakturou manufaktury“.

Elektrický telegraf zkřížený s typografií vytvořil podivnou novou formu moderních novin. Každá stránka telegrafického tisku je surrealistickou mozaikou útržků a „zajímavostí“ v živé interakci. To byla umělecká forma děl Chaplinových a prvních němých filmů. Extrémní urychlení mechanizace, montážní pás nehybných záběrů na celuloidu, vedlo i zde k podivnému obratu. Mechanismus filmu spolu s elektrickým světlem vytvořily iluzi organické formy a pohybu, stejně jako pevné stanoviště vytvořilo o půl tisíciletí předtím iluzi perspektivy na plochem povrchu.

Totéž se děje — ovšem poněkud skrytěji — i tam, kde elektrický princip překračuje mechanické linie industriální organizace. Automatizace si podržuje mechanický charakter jen do té míry, do jaké si automobil podržel formu kočáru s koňmi. Avšak mnozí diskutují o automatizaci tak, jako by automobil stále jezdil na oves a jako by v příštích volbách mohly hlasy koní režim automatizace svrhnout.

Automatizace není extenzí mechanického principu fragmentarizace a oddělování operací. Je spíše vpádem mžikové rychlosti elektřiny do mechanického světa. Proto tvrdí ti, kteří se zabývají automatizací, že je zároveň způsobem myšlení a konání. Mžiková synchronizace početných operací skoncovala se starým mechanickým modelem vytváření operací v lineární posloupnosti. Montážní pás se odebral tam, kam odešla mužská nadřazenost. Automatizace, elektrické urychlení a přesná synchronizace informací, neodstranila pouze lineární a sekvenční aspekt mechanismu.

Automatizace či kybernetizace se zabývá všemi jednotkami a součástmi industriálního a marketingového procesu přesně tak, jako rozhlas či televize v novém vzájemném procesu spojují jednotlivé členy publika. Nový druh vzájemných vztahů v průmyslu i v zábavě je důsledkem mžikové rychlosti elektřiny. Nová elektrická technologie dnes rozšiřuje mžikově rychlé zpracování poznatků pomocí vzájemného vztahu, který se v naší centrální nervové soustavě objevil už dávno. Tato rychlost konstituuje „organickou jednotu“ a končí s mechanickým věkem, který se dostal do

obrátek díky Gutenbergovi. Automatizace přináší výrobu, která je vsutku „masová“ — ne pro její objem, nýbrž proto, že její vliv je mžikově rychlý a inkluzivní. Takový je i charakter „masových médií“. Nejsou masová proto, že by jejich publikum bylo tak početné, nýbrž proto, že vtahují všechny zároveň. Díky automatizaci mají tedy výrobní obory stejný strukturální charakter jako zábavní průmysl, a to v míře, do jaké se blíží mžikové rychlosti pohybu informací. Automatizace ovlivňuje nejen výrobu, ale také všechny fáze spotřeby a marketingu; spotřebitel se totiž v automatizačním oběhu stává výrobcem, do značné míry podobně, jako si čtenář mozaikového telegrafního tisku vytváří vlastní zprávy, či dokonce je svojí vlastní zprávou.

V historii automatizace existuje prvek, který je pro televizní obraz stejně podstatný jako taktilita. Jde o to, že v každém automatickém stroji, galaxii strojů a funkcí, jsou vytváření a přenos energie zcela odděleny od pracovní operace, která energii využívá. Totéž platí o všech servomechanických strukturách, využívajících zpětnou vazbu. Zdroj energie je oddělen od procesu přenosu informací či aplikace poznatků. To je zjevné v případě telegrafu, kde energie a přenosový kanál vůbec nezávisí na tom, zda je písemný kód francouzský nebo německý. Totéž oddělování energie od procesu se objevuje v automatizovaném průmyslu, v „kybernetizaci“. Elektrickou energii lze aplikovat rychle a bez rozdílu na mnoho různých činností.

U mechanických systémů tomu tak nikdy nebylo. Energie a vykonaná práce byly vždy v přímém vztahu, ať už se jednalo o ruku a kladivo, vodu a kolo, koně a povoz nebo o páru a píst. Elektřina do této věci vnesla zvláštní pružnost, podobně jako světlo samo osvětluje totální pole a nediktuje, co se má vykonat. Světlo může umožnit různé činnosti, stejně jako elektrická energie. Je nespecialistickým druhem energie či síly, která je totožná s informacemi a poznáním. Takový je i vztah elektřiny k automatizaci, neboť jak energii, tak informace můžeme aplikovat velmi mnoha způsoby.

Pochopení této skutečnosti je nezbytné k porozumění elektronickému věku a zvláště automatizaci. Energie a výroba dnes splývají s informacemi a učením. Marketing a spotřeba splývají s učením, osvětou a vstupem informací. To vše je součástí elektrické *imploze*, která dnes vystřídala staletí *exploze* a rostoucí specializace. Elektronický věk je doslova věkem osvětlení. Stejně jako je světlo zároveň

energií i informací, elektrická automatizace neoddelitelně spojuje výrobu, spotřebu a učení. Z tohoto důvodu jsou již dnes učitelé největší skupinou zaměstnanců v americké ekonomice. Mohou se docela dobře stát skupinou *jedinou*.

Proces, který způsobuje, že dnes z průmyslu odcházejí pracovní síly, činí zároveň z učení hlavní druh výroby a spotřeby. Proto je směšný panický strach z nezaměstnanosti. Placené studium se v naší společnosti stává hlavním typem zaměstnání a zdrojem nového bohatství. Toto je nová *role* člověka ve společnosti, zatímco v době automatizace ztrácí význam starší mechanistická představa „pracovních míst“, fragmentarizovaných činností a specialistických škatulek pro „pracující“.

Inženýři často tvrdí, že díky růstu úrovně informací lze přizpůsobit pro každé použití téměř každý materiál. Tento princip je klíčem k pochopení elektrické automatizace. V případě elektřiny, kdy energie pro výrobu přestává záviset na pracovní operaci, jde nejen o to, že rychlost vytváří totální a organickou vzájemnou souhru, ale rovněž o to, že elektřina je čistou informací, která skutečně osvětluje vše, čeho se dotkne. U každého procesu, který se přiblíží k mžikově rychlému vzájemnému vztahu totálního pole, se projevuje tendence pozvednout se na úroveň vědomí, takže se nám zdá, že počítače „myslí“. Ve skutečnosti jsou dnes tyto počítače vysoce specializované a zcela postrádají složitý proces vzájemných vztahů, vytvářejících vědomí. Je zřejmé, že počítače dokáží napodobit proces vědomí, stejně jako globální elektrické sítě nyní začínají napodobovat naši centrální nervovou soustavu. I počítač s vědomím by stále byl extenzí našeho vědomí, stejně jako je dalekohled extenzí očí a jako je figurína extenzí břichomluvice.

Automatizace nepochybně potřebuje servomechanismy a počítače. To znamená, že potřebuje elektřinu jakožto zásobárnu a jako faktor usnadňující pohyb informací. Tyto vlastnosti — zásobárna či „paměť“ a zrychlení — jsou základními rysy každého komunikačního média vůbec. V případě elektřiny se nejedná o ukládání či pohyb nějaké hmotné substance, nýbrž o vnímání a informace. Technologické zrychlení se dnes přibližuje rychlosti světla. Neelektrická média dokázala pohyb jen poněkud urychlit. Kolo, silnice, loď, letadlo a dokonce i kosmická raketa nejsou mžikového pohybu vůbec schopny. Je tedy tak podivné, že elektřina dává veškerým předcházejícím typům organizace společnosti zcela nový charakter? Lidská dřina

dnes přináší jakousi úlevu. S automatizací je to stejné jako s Adamem, jemuž bylo v rajské zahradě — ještě před pádem — uloženo, aby rozjímal a pojmenovával tvory. Abychom mohli nějaký program, proces nebo výrobek uskutečnit či vyrobit, stačí jej pojmenovat. Nepodobá se to případu Šmatlů Ala Cappa? Stačilo jen pohlédnout na jednoho Šmatlu a toužebně pomyslet na vepřovou nebo kaviár, a již se s nadšením změnil ve vytoužený předmět. Automatizace nás přivádí do světa Šmatlů. Hromadnou výrobu nahrazuje výroba na zakázku.

Přisuňme si nyní, jak říkají Čičané, židle blíže k ohni a zamysleme se nad tím, co zde vlastně říkáme. Elektrické změny související s automatizací nemají nic společného s ideologiemi nebo sociálními programy. Kdyby měly, bylo by je možno pozdržet či kontrolovat. Technologická extenze naší centrální nervové soustavy v podobě elektrických médií se však objevila již před více než sto lety, a to podprahově. I její účinky byly a zůstanou podprahovými. V žádném období vývoje kultury lidé nechápali psychické mechanismy působící při vynalézání a v technologii. Dnes nám mžiková rychlost elektrických informací umožňuje snadno rozpoznat modely a formální kontury změn a vývoje. Celý svět, minulý i současný, se nám dnes odhaluje jako rostlina rostoucí v enormně zrychleném filmu. Elektrická rychlost je synonymní se světlem a s pochopením příčin. A tak díky použití elektřiny v dřívě mechanických situacích lidé snadno objevují neformální spoje a modely, které byly při pomalejších rychlostech mechanické změny zcela nepozorovatelné. Přehrajeme-li si pozpátku dlouhý vývoj literárnosti a knihtisku a jejich účinky na život a organizaci společnosti, snadno pochopíme, jak tyto formy způsobily onen vysoký stupeň uniformity a homogenity společnosti, který je pro mechanický průmysl zcela nepostradatelný. Přehrajme si je pozpátku a zasáhne nás šok z neznalosti známého, který je nezbytný k pochopení vývoje forem. Elektřina nás nutí, abychom si svůj mechanický vývoj přešli pozpátku, neboť jej do značné míry obrací opačným směrem. Mechanizace závisí na rozbití procesů do homogenizovaných, avšak navzájem nevztážených útržků. Elektřina tyto fragmenty opět sjednocuje, protože její operační rychlost si vyžaduje značnou nezávislost všech fází jakékoli operace. V průmyslu právě toto elektrické urychlení a vzájemná závislost skoncovaly s montážní linkou.

Potřeba organického vzájemného vztahu, vyvolaná elektrickou rychlostí synchronizace, od nás dnes vyžaduje, abychom ve všech průmyslových oborech, ve všech zemích, zavedli právě ten organický vzájemný vztah, kterého bylo poprvé dosaženo v jednotlivém automatizovaném zařízení. Elektrická rychlost vede k organické struktuře světové ekonomiky do značné míry podobně, jako raná mechanizace prostřednictvím knihtisku a silnice vedla k akceptování jednoty státu. Nezapomínejme, že nacionalismus byl mohutným objevem a revolucí, která za renesance do značné míry zlikvidovala samostatné regiony a lokální cítění. Této revoluce bylo dosaženo téměř výhradně urychlením pohybu informací pomocí uniformních pohyblivých typů. Nacionalismus zasáhl většinu tradičních mocenských a kulturních seskupení, které se po dlouhou dobu na různých místech vytvářely. Národnostní rozštěpenost Evropanů už dávno zbavila ekonomické jednoty. Společný trh se v ní objevil teprve po druhé světové válce. Válka je zrychlenou sociální změnou, stejně jako je exploze zrychlenou chemickou reakcí a pohybem hmoty. Jsou-li průmysl a sociální život ovládnuty elektrickou rychlostí, stává se běžnou exploze, prudký vývoj. Na druhé straně se staromódní druh „války“ stává stejně nemožným, jako kdybychom chtěli skákat panáka s buldozerem. V důsledku organické vzájemné závislosti se může porušení kterékoli části organismu stát pro celek osudným. Všechna odvětví si musela „znovu promyslet“ — neohrabanost této fráze prozrazuje, jak bolestný to byl proces — všechny své funkce a své místo v ekonomice. Avšak automatizace nutí nejen průmysl a urbanisty, aby vstoupili do určitého vztahu ke společenské skutečnosti, ale také vládu a dokonce i školství.

Automatizaci se musely velmi rychle přizpůsobit i různé oblasti vojenství. Nepružné mechanické formy vojenské organizace jsou ty tam. Malé týmy odborníků nahradily občanské armády věrejška dokonce ještě rychleji, než se ujal reorganizace průmyslu. Uniformně vycvičené a homogenizované občanstvo, které se tak dlouho připravovalo a které je pro mechanizovanou společnost tak nezbytné, se pro automatizovanou společnost stává břemenem a problémem, neboť automatizace a elektřina všude a neustále vyžadují hloubkový přístup. To po druhé světové válce v Americe vedlo k náhlému odmítnutí standardizovaného zboží, krajiny, způsobu života a vzdělání. Tuto změnu si vynutila elektrická technologie, zvláště televizní obraz.

Automatizace se poprvé ve velkém měřítku objevila v chemickém průmyslu plynu, uhlí a nafty a také v průmyslu rudném. Tyto velké změny, které byly umožněny elektrickou energií, dnes díky počítačům začaly pronikat do všech oblastí činnosti úředníků a vedoucích pracovníků. Mnozí proto začali pohlížet na celou společnost jako na jediný a jednotný stroj k vytváření bohatství. To je tradiční názor burziánů, kteří ve spolupráci s elektrickými médii tisku, rozhlasu, telefonu a dálkopisu provádějí transakce s akciemi a informacemi.

Při zkoumání modelů automatizace zjistíme, že automatizovaný stroj využívá principu „zpětné vazby“. Tam, kde předtím existoval pouze jednosměrný tok nebo mechanická posloupnost, objevuje se informační smyčka či obvod. Zpětná vazba znamená konec linearity, která se v západním světě objevila spolu s abecedou a kontinuálními formami euklidovského prostoru. Zpětná vazba, dialog mechanismu s jeho prostředím, vede k další integraci jednotlivých strojů do celého systému podobných strojů v rámci továrny. Poté následuje integrace jednotlivých závodů a továren do celého průmyslového systému materiálů a služeb dané kultury. Tento poslední stupeň se přirozeně dotýká celého politického spektra, protože industriální komplex jakožto organický systém ovlivňuje zaměstnanost, bezpečnost, školství i politiku. Vyžaduje, abychom předem pochopili nadcházející strukturální změny. V takových elektrických a mžikově rychlých organizacích není místa pro bezduché premisy a podprahové faktory.

Před sto lety začali umělci konstruovat svá díla pozpátku. *Začínali účinkem* a totéž dnes činí průmysl a plánovači. Obecně vzato je k elektrickému urychlení zapotřebí úplné znalosti konečných účinků. Mechanického urychlení, jakkoli radikálně přetváří osobní a sociální život, mohlo být dosahováno pouze sekvenčně. Lidé mohli většinou projít životem na základě jednoho souboru dovedností. V případě elektrického urychlení je tomu úplně jinak. Ve středním věku si musí vyšší úředníci osvojit nové základní poznatky a dovednosti; tato rekvalifikace je jednou z nejběžnějších potřeb a jedním z nejnepříjemnějších důsledků vyplývajících z elektrické technologie. Vyšší úředníci, „velká zvířata“, jak se jim archaicky a ironicky říká, patří k těm nejohroženějším a nejobtěžovanějším skupinám v lidských dějinách. Elektřina si nejen vyžaduje stále hlubšího poznání a rychlejší souhry, ale také klade na harmoni-

zaci výrobních plánů stejně přísné požadavky jako na hráče velkého symfonického orchestru. A mocní úředníci nacházejí ve své práci stejně málo uspokojení jako symfonikové. Hudebník ve velkém orchestru neslyší nic z hudby, která doléhá k posluchačům. K němu doléhá jen hluk.

Elektrické urychlení vedlo v celém průmyslu ke vzniku intenzivní vnímavosti ke vzájemnému vztahu a vzájemnému procesu celku. Tato vnímavost vyžaduje stále nové typy organizace a talentu. Z hlediska starých perspektiv věku strojů se elektrická síť továren a procesů jeví křehkou a těsnou. Ve skutečnosti tato síť není mechanická. Začíná rozvíjet citlivost a přizpůsobivost lidského organismu. Vyžaduje však také stejně pestrou výživu a péči jako organismus zvířecí.

S mžikově rychlými a komplexními vzájemnými procesy, příznačnými pro organickou formu, získává i automatizovaný průmysl schopnost přizpůsobit se různým použitím. Stroj, který automaticky vyrábí elektrické žárovky, je kombinací procesů, dříve vykonávaných několika stroji. S jedním pracovníkem obsluhy může běžet stejně nepřetržitě, jako pomocí svých vstupů a výstupů roste strom. Na rozdíl od stromu však stroj disponuje vestavěným systémem přípravků a příslušenství, které lze nastavit tak, aby mohl stroj vyrábět celou řadu produktů, od elektronek a sklenic až po vánoční ozdoby. I když se díky stálému vstupu a výstupu automatizovaná továrna téměř podobá stromu, je to strom, který se může podle přání změnit z dubu v javor či ořech. K automatizaci či k elektrické logice patří, že se specializace už neomezuje na jedinou činnost. Stejně jako jsou naše ruce a prsty schopny vykonávat mnohé činnosti, má automatická jednotka schopnost adaptace, která zcela chyběla v předelektrickém a mechanickém stadiu vývoje technologie. Stane-li se *cokoliv* komplexnějším, stane se to zároveň méně specializovaným. Člověk je komplexnější a méně specializovaný než dinosaurus. Starší mechanické operace byly tím efektivnější, čím byly rozsáhlejší a specializovanější. Elektrická a automatizovaná jednotka je však zcela jiná. Nový automatický stroj na výrobu automobilových výfuků zabírá plochu dvou nebo tří kancelářských stolů. Ovládací panel jeho počítače má rozměry řečnického pultíku. Nový stroj neobsahuje žádné formy, žádné přípravky, není třeba jej nijak nastavovat. Má však určité univerzální

prvky, jako jsou upínadla, ohybadla a podavače. Na tomto stroji je možno vyrábět nejen obyčejné trubky, ale postupně také osmdesát různých druhů výfuků, a to stejně snadno a levně, jako kdyby bylo vyrobeno osmdesát výfuků ve stejném provedení. Veškerá elektrická automatizace jde tímto směrem. Usiluje o univerzální řemeslnou pružnost, jakou mají naše ruce. Díky programování můžeme dnes výrobní programy měnit donekonečna. Elektrická zpětná vazba, dialogický model automatického, počítačem řízeného „stroje“, je opakem staršího mechanického principu jednosměrného pohybu.

Tento počítač nabízí model, jehož vlastnosti se projevují u všech druhů automatizace. Od vstupu materiálu až po výstup hotového výrobku jsou tyto operace nezávislé i vůči sobě navzájem automatické. Synchronizovaný koncert operací probíhá pod kontrolou měřidel a přístrojů, jejichž nastavení lze řídit pomocí ovládacích panelů, které jsou samy elektronické. Tvar, velikost a chemické vlastnosti vstupního materiálu jsou relativně uniformní. To platí i o materiálu výstupním. Takovéto zpracování umožňuje maximálně využít výrobní kapacity po jakoukoli potřebnou dobu. Ve srovnání se staršími stroji se jedná o stejný rozdíl jako mezi hobojem a elektronickým hudebním nástrojem, vytvářejícím stejný tón. Elektronické hudební nástroje mohou vytvořit jakýkoli tón o jakékoli intenzitě či délce. Stojí za povšimnutí, že starší symfonický orchestr byl strojem oddělených nástrojů, které *vytvářely dojem organické jednoty*. U elektronického nástroje *začínáme organickou jednotou* jakožto bezprostřední skutečností dokonalé synchronizace. Proto by byl pokus o vytvoření dojmu organické jednoty zcela nesmyslný. Elektronické hudbě musí jít o něco jiného.

Taková je tedy neúprosná logika průmyslové automatizace. Vše, čeho jsme předtím dosáhli za cenu velké námahy a úsilí o koordinaci, lze dnes dosáhnout bez námahy elektricky. Z toho v elektrickém věku vzniká příznak nezaměstnanosti a chudoby. Bohatství a práce se stávají informačními faktory a k řízení firmy a k jejímu vztahu k sociálním potřebám a trhům je zapotřebí zcela nových struktur. Díky elektrické technologii dnes přebírají kontrolu nad výrobou nové druhy mžikově rychlé vzájemné závislosti a vzájemného procesu, které také pronikají do způsobů organizace trhu a společnosti. Z tohoto důvodu už nejsou adekvátní trhy a školství, které se mají vyrovnat

s produkty služebné dřiny a mechanické výroby. Naše školství se už dávno stalo fragmentárním a postupným mechanismem. Dnes je vystaveno rostoucímu důrazu na hloubku a vzájemný vztah, které jsou nepostradatelné ve světě elektrické organizace, v němž vše probíhá najednou.

Je paradoxní, že automatizace činí nezbytným humanitní vzdělání. Elektrický věk servomechanismů náhle člověka vysvobozuje z mechanické a specialistické služebnosti předcházejícího strojevého věku. Stejně jako stroj a automobil vysvobodily koně a učinily jej nástrojem zábavy, automatizace vysvobodila člověka. Jsme najednou ohroženi vysvobozením, které klade velké nároky na naši vnitřní schopnost zaměstnat se a imaginativně participovat na společnosti. Jako by osud člověka vyzýval, aby ve společnosti převzal roli umělce. V důsledku toho si většina lidí uvědomuje, jak silně dnes závisí na fragmentarizované a opakující se rutině mechanické éry. Před mnoha tisíci let se člověk-kočovník, sběrač potravy, orientoval na pozici, relativně sedavou činnost. Začal se specializovat. Významnými stadii tohoto procesu se staly vynálezy písma a knihtisku. Byly krajně specialistické, neboť oddělily roli poznání od role akce, i když se občas mohlo zdát, že „pero je mocnější meč“. Díky elektřině a automatizační technologii fragmentarizovaných procesů náhle splynula s lidským dialogem a potřebou obecného ohledu na jednotu lidí. Lidé se najednou stali kočovnými sběrači poznatků, kočovnými jako nikdy předtím, informovanými jako nikdy předtím, osvobozenými od fragmentárního specialismu jako nikdy předtím — avšak jako nikdy předtím také vtaženými do celkového sociálního procesu. Pomocí elektřiny totiž globálně rozšiřujeme svoji centrální nervovou soustavu a přitom mžikovou rychlostí klademe do vzájemného vztahu každou lidskou zkušenost. Na tento stav jsme si díky burzovním zprávám a novinovým senzacím už dávno zvykli. Význam této nové dimenze nám ještě lépe ozřejmí skutečnost, že pomocí počítačů je možné „létat“ v dosud nepostavených letadlech. Vlastnosti letadla je možné naprogramovat a letadlo vyzkoušet v různých extrémních podmínkách ještě předtím, než opustí rýsovací prkno. Tak je tomu i v případě různých druhů nových produktů a organizací. Dnes se můžeme pomocí počítače vyrovnat s komplexními sociálními potřebami se stejnou jistotou, o jakou se dříve pokoušeli architekti, stavějící rodinné domky. Celý průmysl se stal jednotkou výpočtu, a totéž platí o společnosti, politice a celém našem školství.

Díky elektrickým prostředkům rychlého a přesného ukládání a pohybu informací jsou i ty největší jednotky stejně zvládnutelné jako jednotky malé. Automatizace továrny či celého průmyslového odvětví je pouze malým modelem změn, které musí ve společnosti v důsledku elektrické technologie nastat. Základním faktem je zde totální vzájemná závislost. V tomto totálním poli elektromagnetického procesu se však oproti věku mechanizace značně rozšířila škála možností volby projektů, důrazů a cílů.

Protože elektrická energie nezávisí na místě či druhu pracovní operace, vytváří v práci, kterou je třeba vykonat, modely decentralismu a různosti. Tato logika se objevuje dostatečně zřetelně například v rozdílu mezi světlem plamenu a světlem elektrickým. Lidé, kteří se seskupili kolem tepla ohně či světla svíčky, nemají takovou schopnost nezávisle myslet a pracovat jako ti, kteří mají k dispozici elektrické světlo. Obdobně jsou v automatizaci latentně přítomny sociální a pedagogické modely samostatné práce a umělecké autonomie. Panikářská proroctví, podle nichž automatizace přináší hrozbu celosvětové uniformity, jsou pouhou projekcí mechanické standardizace a specializace do budoucnosti, přestože dnes jsou oba tyto jevy již záležitostí minulosti.

LITERATURA K DALŠÍMU STUDIU MÉDIÍ

- Anshen, R. N.: *Language: An Inquiry into Its Meaning and Function*, Science of Culture Series, vol. III, New York 1957.
- Barnouw, Erik: *Mass Communication*, New York 1956.
- Bedini, S. A.: *The Scent of Time*. Philadelphia 1963. (Archeologické pojednání.)
- Békésy, Georg von: *Experiments in Hearing*, ed. and trans. E. G. Wever, New York 1960.
- Bernard, Claude: *The Study of Experimental Medicine*, New York 1957. (Klasická práce. Je v ní vysvětlena technika izolace orgánů, umožňující pozorování účinků na jiných orgánech.)
- Boulding, Kenneth E.: *The Image*, Ann Arbor MI, 1961.
- Brown, Norman O.: *Life against Death*. New York. (Technologie jakožto neurotická sublimace a odcizení těla.)
- Buhler, Curt: *The Fifteenth Century Book*, Philadelphia 1960.
- Capek Milic: *The Philosophical Impact of Contemporary Physics*. Princeton NJ, 1961. (Kulturou podmíněný komplex vizuality je zde pojat jako překážka, která západnímu světu ztěžuje pochopení fyziky.)
- Carothers, J. C.: „Kultura, psychiatrie a psané slovo“, *Psychiatry*, November 1959.
- Carpenter, E. S.: *Eskimo*, Identical with Explorations, No. 9, Toronto 1960.
- Dantzig, Tobias: *Number, the Language of Science*. Garden City NY, 1954. (Projevy extenze hmatu v dějinách kultury.)
- Deutsch, Karl: *The Nerves of Government*, New York 1963. (Strukturalistická studie soudobých organizačních modelů.)
- Diringer, David: *The Alphabet*, New York 1948.
- Doob, Leonard W.: *Communication in Africa*, New Haven CT, 1961.
- Dorner, Alexander: *Way Beyond Art*, New York 1947. (Nevizuální prostory v dějinách kultury.)
- Doxiadis, C. A.: *Architecture in Transition*, London 1963. (Po-

drobné pojednání řeckého autora o problémech bydlení a urbanismu v různých zemích světa.)

Dudek, Louis: *Literature and the Press*, Toronto 1960.

Duncan, Hugh D.: *Communication and Social Order*, New York 1962.

Dunlop, J. T.: *Automation and Technological Change*, Englewood Cliffs NJ. (Sbírka esejů o dnešní neznalosti účinků automatizace.)

Ehrenzweig, Anton: *Psychoanalysis of Artistic Vision and Hearing: The Dissociation of Sensibility since the Renaissance*, London 1953.

Fuller, R. Buckminster: *Education Automation*, Carbondale IL, 1961.

Giedion, Siegfried: *Mechanization Takes Command*, Fair Lawn NJ, 1948. (Technologie z hlediska hloubkové analýzy kultury.)

Gombrich, E., H.: *Art and Illusion*. Česky *Umění a iluze*, Praha 1985. (Ve výtvarných iluzích založených na izolovaném vizuálním smyslu. objevil autor integrální vědomí.)

Hadas, Moses: *Ancilla to Classical Learning*, New York 1954.

Hall, E. T.: *The Silent Language*, Garden City NY, 1959.

Havelock, E. A.: *Preface to Plato*, Cambridge MA, 1963.

Heisenberg, Werner: *The Physicist's Concept of Nature*, London 1958. (Soudobá fyzika má mnoho společného s vědou starověku.)

Huizinga, Johan: *Homo Ludens*. Česky *Homo ludens*, Praha 1971. (Prvek hry v kultuře.)

Chaytor, H. J.: *From Script to Print*, Cambridge, Anglie, 1945.

Cherry, Colin: *On Human Communication*, New York. (Diskuse o celém spektru médií z pera elektroinženýra.)

Innis, H. A.: *The Bias of Communication*, Toronto 1951. (Průkopnická práce, zkoumající psychické a sociální důsledky extenzí člověka.)

Innis, H. A.: *Empire and Communications*, London 1950.

Ivins, William, Jr.: *Art and Geometry: A Study in Space Intuitions*, Cambridge MA, 1946. (Řekům se nepodařilo oddělit vizuální prostor od prostorů taktilních a kinetických.)

Johnston, Angus James: *Virginia Railroads in the Civil War*, Chapel Hill NC, 1961.

Mandler, George; Kessen, William: *The Language of Psychology*, New York 1959. (Příkladný pokus o sestavení gramatiky vědy.)

Mumford, Lewis: *Technics and Civilization*, New York 1963. (Vzájemná souhra nástrojů a kultury.)

Opie, Iona a Pater: *Lore and Language of Schoolchildren*, London 1959.

Pierce, J. R.: *Symbols, Signals and Noise*, New York 1961.

Polanyi, Karl: *The Great Transformation*, New York 1944. (Zápas o vymaňování hospodářských struktur z newtonovského univerza.)

Poulet, Georges: *Studies in Human Time*. Baltimore 1956. (Mění se pojem času vytváří v umění i vědě nové modely vnímání.)

Riesman, David J.; Denny, Reuel; Glazer, Nathan: *The Lonely Crowd*, New Haven CT, 1950. Česky *Osamělý dav*, Praha 1968.

Selye, Hans: *The Stress of Life*, New York 1956. Slovensky *Život a stres*, Bratislava 1966. („Farmakologie špiny“ či ekologický přístup k stresu u člověka.)

Siebert, F. S.: *Freedom of the Press in England 1476—1776: The Rise and Decline of Government Controls*, Urbana IL, 1952.

Usher, A. P.: *The History of Mechanical Inventions*, Boston 1959. (Nearcheologický přístup, odhalující kulturní pozadí a vzájemné vztahy zdánlivě izolovaných vynálezů.)

White, Lynn: *Medieval Technology and Social Change*, Fair Lawn NJ 1962.

Young, J. Z.: *Doubt and Certainty in Science*, London 1961. (Pohled na centrální nervovou soustavu jako na nový model pochození elektrické technologie.)

McLUHAN
PO PĚTADVACETI
LETECH

Kniha, kterou čtenář právě dočetl, vyšla poprvé v roce 1964 a bývá pokládána za vrchol autorovy tvorby. Marshall McLuhan (nar. 1911) měl tehdy za sebou kromě řady studií a esejů o Chestertonovi, E. A. Poeovi, Joyceovi, Tennysonovi, W. Lewisovi, americkém jžanství a odcizující kultuře amerického Severu knihy *Mechanická nevěsta* (The Mechanical Bride. Folklore of Industrial Man, 1951) a *Gutenbergova galaxie* (The Gutenberg Galaxy: The Making of Typographic Man, 1962). Ve druhé polovině šedesátých let se o McLuhanových názorech vášnivě diskutovalo. Muž, jehož dřívějších prací si málokdo povšiml, stal se rázem nejdiskutovanější postavou let šedesátých. Československu se tato diskuse vyhnula jen proto, že se tehdy diskutovalo ještě vášnivěji o zcela jiných věcech. V Sovětském svazu a v Polsku se však o McLuhanových teoriích diskutovalo se značným zájmem. K nám z toho tehdy pronikly jen úryvky prostřednictvím *Světové literatury*.

Již v tomto smyslu máme k McLuhanovým podnětům určitý dluh. Nebyly to podněty ledajaké. Rozhýbaly představivost nejen teoretickou a staly se jedním z příznaků nadcházející změny myšlenkových vzorců, jimiž si vykládáme a osvojujeme svět. McLuhan nepřekvapoval svými originálními postřehy, dokud se pohybovaly v linii obvyklého kritického pohledu na vyspělou euroamerickou civilizaci. Jakmile se však odvážil otevřeně zformulovat myšlenky zásadně odporující vžitým evolucionistickým představám, které přece jen v skrytu ovládaly většinu kulturně sociologických koncepcí, vzbudil značný rozruch. Rozrušil mysl tvrzením, že po mezihře gutenbergovské, z níž vzešla kultura založená na písmu a vystřídala kulturu slova mluveného a slyšeného, vracíme se právě moderními komunikačními prostředky technickými k pradávným formám

společenské organizace neznajícím svébytnou samostatnost jedince.

S tímto úmyslem McLuhan nepochybně svou knihu psal. Již dříve přirovnával situaci technicky zprostředkované masové komunikace a rutinní obsahové analýzy, jak ji pěstovala sociologie, se situací člověka, který nainvazivně zírá do tváře Medúzy, aniž by pomyslel na to, že k tomu potřebuje zrcadlo reflexe. Medúza, jak známo, byla starověká řecká příšera, jejíž hrůzný zjev usmrtil každého, kdo na ni pohlédl. McLuhan samozřejmě neměl na mysli smrt biologickou, již dobře živení Američané i v záplavě masové kultury bez námahy odolávali, nýbrž smrt kulturní, smrt individuality, smrt člověka jako Božího obrazu na Zemi.

Kniha nese znaky americké varianty anglosaské společenskovědné literatury a má spíše charakter eseje než vědeckého stylu odborného. To neznámá, že by tu chyběl smysl pro střízlivé uchopení materiálu, smysl pro reálnou podobu věcí, o něž jde. Chybět nesmí nápad, vtip — a také nechybí. Jsou to zcela jiné znaky, než na jaké jsme ve středoevropské společenskovědné literatuře zvyklí. U nás a u Němců je nejpodstatnější součástí vědeckého textu poznámkový aparát, dovolující nahlédnout do toho, oč je co opřeno, co z čeho upleteno. Má to své výhody, které neradno podceňovat. Přece jen však je v našem kontextu ozdravující setkávat se s přístupem jiným, než kterému jsme přivyklí.

Vydáváme základní McLuhanův spis v době, kdy McLuhanovská diskusní horečka opadla. S nezaslouženě získaným odstupem můžeme střízlivě posoudit váhu jeho přínosu, která sporům nad jednotlivostmi unikala. A tu na prvním místě vyniká teze, že komunikační prostředek sám je poselstvím, že výklad moderních komunikačních prostředků jako pouhých technologií přenosu informací je zcela nepřiměřený. Z nejrůznějších hledisek lze sice namítat, že tato koncepce přeceňuje samostatnost médií a jejich vliv na utváření společenských vztahů. Musíme však uznat oprávněnost McLuhanova prohloubení pohledu na komunikační média, pohledu, který je včleňuje do sociálního života a jeho souvislostí. Co se v šedesátých letech jevílo jako nadsazené, vyvstalo mezitím v podobách výsostně praktických. Elektronizace, o níž se i u nás napsalo tolik nadsazeného, ukázala se mezitím jako klíčový problém účinného vpojení nové techniky do života společenského v nejširším smyslu slova. François Lyotard

nás ve své knize *Postmoderní vědění* (La condition post-moderne, 1979) upozornil, že všeobecná dostupnost terminálů nemusí zůstat odlišující kletbou, jak nás učili naši populističtí obháječi neznásilné humanity, ale že se může stát technologickou pojistkou proti všem formám totalitární kontroly.

McLuhanova kniha neulpívá na obvyklém nářku nad ničivým vlivem moderních komunikačních prostředků na individualitu, která alespoň ideologicky byla základem moderní občanské společnosti. Neulpívá ovšem ani na nekriticky praktickém přijetí vzniklého stavu. Snaží se věcně upozornit na problémovou rovinu, s níž je nutno vypořádat se tvůrčím způsobem. A tu se neobejdeme bez docenění hloubky konfliktu nejnovějších komunikačních technologií s technologií gutenbergovskou. Uvědomíme-li si, že svou koncepci formuloval McLuhan na počátku let šedesátých, ještě před komunikační explozí elektronizační, nemůžeme mu upřít cit pro problémy současnosti i nadcházející budoucnosti.

Tím překvapivější je zjištění, z jakých zdrojů svou předikční schopnost McLuhan čerpal. Vyrostl na kanadském Západě, v prostředí povýtce agrárním. S americkým a kanadským agrarismem je spjat konzervatismus mnohem určitější než na evropském kontinentu. Osadnická představitost si po svém dotvářela osvícenskou utopii společnosti, která by svět obhospodařovala jako zahradu.

Takto naladěný mladík dostal se do Cambridge právě v době, kdy staroslavná britská univerzita odložila pod vlivem Russellovým, Moorovým a Wittgensteinovým idealistické dějinně filozofické floskule a obrátila se k průzkumu konkrétních logických struktur praktického vědomí coby jazykových her. I. A. Richards zde učil studovat literaturu jako zvláštní případ zacházení se znaky. Podnět dnes pokládán za novopozitivistický uchoopil kanadský katolík Marshall McLuhan nečekaně osobitým způsobem. Zatímco Richardsovi šlo výlučně o gramatiku literární výpovědi, tedy o pevně pozitivněvědnou informaci, pokoušel se McLuhan stejnými výzkumnými postupy upevňovat suverenitu morální vize inspirované teologicky. Setkání s moderní dobou objektivistické vědy připravilo jej na setkání zcela jiného druhu — na setkání s podněty chestertonovskými.

Vybaven prostředky badatelské modernity, začal se na základě zkušenosti víry — v tom jej později srovnávali

s Teilhardem de Chardin — zabývat protikladem kultury hlavy a kultury srdce. Je mu samozřejmě možno vytýkat, že si idealizoval raný a vrcholný středověk a že tuto idealizaci přenášel na tradici amerického jižanství. Nutno však mít na mysli, že spíše než o apologii šlo tu o formulování opozice, o sociální a civilizační kritiku prostřednictvím vize kultury, v níž by hlava bez újmy poslouchala srdce a v níž by práce nebyla otrokyní zisku, nýbrž kreativní podobou modlitby.

Po svém návratu na americký kontinent — od roku 1936 působil celé desetiletí jako učitel angličtiny na Katolické univerzitě v St. Louis v USA — McLuhan toto téma z různých stránek rozpracovává. Na kritiku zvětčujících a odlišťujících civilizačních mechanismů vynaládá nejen mnoho soustavné práce, ale též obraznosti. Charakterizuje například rozdíl mezi americkým Jihem a Severem jako rozdíl mezi kulturou spjatou s koněm a kulturou, v níž po koni zbyla pouze koňská síla. Noří se do studia literatury středověké a moderní, upoutávají jej pokusy pikardského reformátora Ramuse (1515) o zredukování aristotelské kategoriální diferenciaci na jednodušší, leč dynamicky aplikovatelnou logiku dichotomií, jež by se staly zároveň oporou paměti i zdravého úsudku, stejně intenzivně se však zabývá Poem, Baudelairem, Eliotem, Poundem a Lewisem, autory, s nimiž sdílí odpor k ovládnuté účelovému racionalismu moderní doby. Pozorně čte Burckhardtova žáka Heinricha Wölfflina a jeho pokračovatele Sigfrieda Giediona (Space, Time and Architecture, 1944), přednášejícího roku 1941 na Harvardu. Vykládá jejich názory v duchu podnětů osvojených v Cambridge: radikalizuje jejich obrat k formální analýze výtvarného umění, která — nematena rozmanitostí sdělovaných obsahů — zpřesnila nejen objektivně diferencující hlediska rozpoznávání pravosti a datace, nýbrž otevřela nový vhled do hybných životních procesů.

Odtud získal McLuhan poznatek, že zavedení perspektivy do výtvarného umění bylo komplementárním jevem k občanskému individualismu. V Giedionově stopě vykládá kubismus jako oprávněné rozvrácení monotónně iluzivní renesanční kulisy, založené na perspektivě. Kubismus, jak známo, pokouší se naráz zpřítomnit všechny základní znaky pojednávaného objektu. Nikoli náhodou vznikl ve stejné době jako základní objevy Einsteinovy definující simultaneitu fyzikálně.

McLuhan přenesl tato hlediska i na revoluci literární. Zajímají jej autoři zaměření na imaginativní diskontinuitu předlogického myšlení. Polyfonické próze Thomase Nashe věnoval svou cambridgeskou disertaci, v textech Joyceových odkryl bezčasovou prezenci, s níž se setkáváme v klasickém tomismu a která je příznačná pro diskontinuitu středověkého umění nezajícího perspektivu. Dílo malíře Maxe Ernsta jej přitahovalo simultánním zvládním dvojakosti skutečného, skutečnosti iluzivní a skutečnosti symbolické.

V tom všem spatřoval pilně bádající, ale též spekulující Marshall McLuhan výraz kontinuity s principem sofistikým, který nesmíme nechat podlehnout principu sokratické vychytralosti, sugerující proti celostnosti lidského života vztahené k věčnosti převahu časové prezence, logických spojů, trojrozměrné prostorovosti a kauzality. Historik filozofie namítne, že konstrukce sofisticko-sokratické polarity, táhnoucí se více než dvoutisíciletím evropských kulturních dějin, je fikce, navíc k sokratismu nespravedlivá. Oprávněná námitka nedotýká se ovšem toho, co a proč se McLuhan pokusil svou konstrukcí vyjádřit. Šlo mu o systematické prozkoumání dynamiky lidských motivací, o prozkoumání způsobů, jimiž jsou skutečné motivace překládány do programů vnímání, myšlení a jednání. Podobně jako v psychoanalýze, i zde se operuje s představou, že část našeho chování je ovládána nevědomím. Výrazy našeho chování a vědomé komunikativní obsahy nelze však pokládat za přímý klíč k utajeným motivům nevědomí. Proto nám nepomůže pouhá obsahová analýza. Je nutno dešifrovat způsob kódování. A podobně jako v psychoanalýze má takové dekódování smysl nejen diagnostický, nýbrž i léčebný: má obnovovat bdělé struktury vědomí, jež by byly schopny rozlišit, co nás rozvíjí a co deformuje.

Obrat Marshalla McLuhana k rozboru masové kultury a jejich komunikačních prostředků znamená proto pouze vtažení nové, výbušně aktuální látky do uvedených problémových souvislostí. Proto se také jeho práce tak nápadně liší od většiny těch, které se před ním i po něm kritikou masové kultury zabývaly. Nevypreparovávají totiž z triviální kultury pouze vzorce chování a hodnot, dle nichž se má publikum řídit, jak to činily například rozboru gangsterských filmů (Robert Warshaw, The Immediate Experience, 1964) nebo eseje George Orwella o pohlednicích či povídkách v chlapeckých časopisech (Collected Essays,

Journalism and Letters, Ed. Sonia Brownell Orwell a Ian Angus, 1968), nespokojují se dokonce ani s obnažením kódovacích technik. Vlastním cílem McLuhanova úsilí je prokázání jejich paralelity, ať již se uplatňují v kulturní komunikaci masové, v umění moderním a avantgardním, ve výrobě, dopravě a obchodu. V této myšlence se kruh uzavírá, zkoumání, jež prošlo přísným třibením metodologickým a proniklo množstvím různorodých látek, vrací se k základním otázkám, původně položeným v chatrné podobě konzervativního protestu proti dehumanizačním účinkům zesvětštělé účelové racionality.

Na tomto stupni snadno pochopíme, že náš autor mohl převzít podněty též ze zcela jiné strany, z amerických technologických teorií přísně deterministických, jak je v Chicagu učil Robert Ezra Park. Zprostředkování obstaral kanadský historický ekonom Harold Adams Innis. Zde se McLuhan setkal s tvrzením, že lidský hlas by byl schopen přenášet nekonečné množství informací, nebýt dvou základních omezení: že jeho zvuk se může šířit jen na poměrně krátké vzdálenosti a že se šíří rychleji v čase než v prostoru. Odtud je už jen krůček k rozpoznání, že písmo umožňuje komunikaci na čase i na prostoru nesrovnatelně nezávislejší.

V tomto bodě, stejně jako v úsilí dekódovat způsoby, jimiž nejskutečnější leč zcela nekontrolované motivy vstupují do našich životních her, dostáváme se k bodu, který odkazuje k nové aktualitě McLuhanova impulsu, k aktualitě dozajista nezamýšlené a dosud nediskutované. Směřovala by k textualitě textu, k výkladu textu z něho samého, bez hermeneutické iluze, že text je poselstvím o něčem, co kdesi v mimotextových hlubinách dychtí po tom, abychom se na ně porozumivě podívali. Právě proto, že McLuhanovy teorie vycházejí z jiných než strukturalistických inspirací, zaujmou dnes svým důrazem na problematiku znaku a pochopením, že vztah mezi znakem a označovaným je možno vyložit výlučně rozluštěním interpretačního kódu, a nikoli fantazírováním o jevu a podstatě, o subjektu a objektu a o podobných věcech. Nová aktualita mcluhanovských úvah by se dozajista dotýkala debat o tom, zda jsme již vstoupili do nových a lepších životních pořádků postmoderních, anebo zda máme povinnost proti takové možnosti nadále hájit občanské i kulturní projekty moderny.

Nová aktualita McLuhanova přínosu by se neobešla bez

modifikací. V *Grammatologii* Jacquese Derridy (De la grammatologie, 1967), věnované rozboru písemnosti naší kultury, se setkáváme s tomismem v podobě výlučně negativní: namísto luštění textu Stvoření, marně a rozporuplně hledaného za soubory jednotlivých výpovědí, je lépe vyrovnat se s veškerou metafyzikou uznáním teze, že se tento text ztratil. Nevede však neostrukturalistická dekonstrukce, ona velkolepá demystifikace jazyka všech ideologií, k závěrům, které se přinejmenším nesentimentálně bojovnou obranou kreativně žité spontaneity podobají varováním, k nimž se nás snažil přivést svérázný novopozitivistický a novotomista Marshall McLuhan?

Jaroslav Střítecký

JMENNÝ REJSTRÍK

- Addison Joseph (a Steele Richard →) 192
 Allen Fred 276
 Amanullah (král) 314
 Aretino Pietro 192, 234
 Archimedes 73
 Aristoteles 221, 300
 Arnold Matthew 25
 Auden Wystan Hugh 38
 Bacon Edmund 10
 Bacon Francis 41, 66
 Bardotová Brigitte 233, 302
 Bartók Béla 303
 Baudelaire Charles 62, 109, 120, 124, 188n., 201, 299, 338
 Beckett Samuel 11, 16, 173
 Bell Alexander Graham 249n., 251
 Bell Melville 249
 Benda Julien 46
 Berenson Bernard 232
 Bergson Henri 83n., 108, 227
 Berman Shelley 212, 251
 Bernard Claude 189
 Betjeman John 38
 Blake C. J. 251
 Blake William 29, 35, 54
 Boccioni Umberto 145
 Boorstin Daniel 59, 185, 198, 245
 Bosanquetová Theodora 241
 Bosch Hieronymus 154
 Boulding Kenneth 36, 47
 Boyer Charles 61
 Braille Louis 249
 Braque Georges 61
 Brecht Bertolt 276
 Browning Robert 63
 Bryson Lyman 63, 175
 Burckhardt Jacob 9
 Burr Raymond 289, 294
 Burroughs William 214
 Butler Samuel 114, 130, 173
 Byron George Gordon Noel lord 259
 Caesar Julius 97
 Canetti Elias 63, 86, 106, 128, 138
 Capek Milic 315
 Capp Al 58, 157, 160, 206
 Carapkin Semjon 43
 Cardigan lord 49
 Carlyle Thomas 49
 Carnegie Dale 222
 Carothers J. C. 27
 Carroll Lewis 49, 59, 154, 320
 Casey Ben 233
 Castro Fidel 287
 Cater Douglas 39, 198
 Cellini Benvenuto 168
 Cervantes Saavedra Miguel de 263
 Cézanne Paul 297
 Clair René 264, 267
 Clephane James 192
 Como Perry 287
 Conrad Joseph 110
 Coolidge Calvin 39
 Crippen Hawley H. 229
 Crosby John 233
 Cummings E. E. 242n.
- Dalí Salvador 267
 Dante Alighieri 107
 Dantzig Tobias 110n.
 Deane Philip 218, 304
 Descartes René 153, 185
 Dewart Leslie 318
 Dews (inspektor) 229
 Dickens Charles 60, 235, 267, 273
 Donne John 143, 313
 Doob Leonard 30, 139
 Doren Charles Van 40, 228
 Downey Morton 280
 Durkheim Émile 72
 Edison Thomas Alva 255n.
 Efronová Edith 286
 Einstein Albert 112
 Ejzenštejn Sergej Michajlovič 56, 61, 266, 268
 Eliade Mircea 148n.
 Eliot Thomas Stearns 61n., 154, 201, 243, 258, 266, 273, 299, 338
 Feidenbaum Art 253
 Ferdinand V. (a Isabela I. Kastilská →) 150
 Ferenczi Sándor 128
 Fields W. C. 250
 Flaubert Gustave 70, 201, 226
 Ford Henry 206n.
 Forster E. M. 166
 Freeman William M. 204
 Freud Sigmund 108, 189
 Fuller R. Buckminster 55, 316
 Galbraith John Kenneth 23, 70, 226
 Genet Jean 178, 224
 Giedion Siegfried 9, 338
 Gilbert William Schwenck sir (a Sullivan Arthur →) 49
 Girard André 125
 Gloucester (vévoda z) 26
 Golding William 307
 Gombrich E. H. 24, 178
 Gould Glenn 41
 Gray Elisha 250
 Grazia Sebastian de 146
- Griffith David Lewelyn Wark 267
 Gropius Walter 107
 Gutenberg Johann 114, 141, 145, 200, 207, 322
 Hall Edward T. 9, 142
 Handlin Oscar 104n.
 Harris Benjamin 197
 Havelock Eric 8
 Hayworthová Rita 296
 Hearst William Randolph 156, 196
 Heisenberg Werner 68
 Helmholtz Hermann Ludwig Ferdinand von 251
 Hemingway Ernest 238
 Herbert George 64
 Herodotos 76, 100
 Hesiodos 8
 Hildebrand Adolf von 232
 Hippokrates 100
 Hitler Adolf 28, 106, 111, 234, 275n., 279, 292
 Homér 8, 221
 Hopkins Gerard Manley 243
 Hume David 23, 88
 Hussey Christopher 188
 Huxley Julian 65
 Chaplin Charles 61, 234, 243, 257n., 268
 Chesterton Gilbert Keith 227, 241
 Cheyney Peter 72
 Chopin Fryderyk 61
 Christieová Agatha 62
 Chruščov Nikita Sergejevič 119, 200, 276, 305
 Chruščovová Nina Petrovna 118
 Ibsen Henrik 240
 Innis Harold Adams 340
 Isabela I. Kastilská (a Ferdinand V. →) 150
 Ivins William M. 178
 James Henry 207, 241
 Jefferson Thomas 103
 Johnson Samuel 42, 162
 Jonas Adolphe 50, 51, 69

- Joos Martin 141
 Joyce James 41, 44, 61n.,
 120, 124, 154, 158, 174,
 181, 201, 246, 258, 260,
 263, 273, 279, 289, 335
 Jung C. G. 31, 108, 189
 Kafka Franz 154
 Kant Immanuel 88
 Karel XII. 316
 Karel Veliký 170
 Keats John 207
 Kelly Walt 294
 Kendall George 229
 Kennedy John Fitzgerald
 252, 276, 286, 304n., 310,
 313
 Kepes Gyorgy 125
 Keynes John Maynard 135n.
 Kierkegaard Søren 234
 Kipling Rudyard 237
 Klee Paul 61, 107
 Konfucius 300
 Krock Arthur 190
 Lam Bernard 30
 Lamartine Alphonse de 192
 Lambert Constant 257
 Lawrence David Herbert 91
 Lazarsfeld Paul 275
 Lear Edward 49
 Le Corbusier 108, 280
 Leibniz Gottfried Wilhelm
 113
 Lenin Vladimir Iljič 200
 Lewis Wyndham 27, 70, 227,
 335, 338
 Liebling A. J. 31
 Lipps Theodor 256
 Lloyd Harold 216
 Locke John 35
 Lumumba Patrice 287
 Lyotard François 336
 Macaulay Thomas Babington
 76
 Maglie Sal 192
 Machiavelli Niccolo 167
 Mallarmé Stéphane 65
 Mantegna Andrea 152
 Marvell Andrew 144n.
 Marx Karl 47, 49, 167, 219
 Marxové bratři 61, 155
 Maxwell Clerk 154
 Mayová Elaine 250
 McCarthy Joseph 276
 McLaren Norman 163
 McLuhan Marshall 305,
 335n.
 McWhinnie Donald 56
 Meadová Margaret 38, 165
 Meiss Millard 152
 Mencius 175
 Mickie David 81
 Mill John Stuart 162
 Miller Arthur 11, 216
 Minow Newton 195
 Modupe princ 85, 150
 Moholy-Nagy László 108
 Monet Claude 231
 Monroeová Marilyn 271,
 276, 296
 Montaigne Michel Eyquem
 de 196, 280
 Moore Garry 293
 Moore George Edward 337
 More Thomas 162
 Morris William 49, 162
 Morse Samuel F. B. 179,
 189, 232
 Munfford Lewis 39, 55, 75n.,
 95, 98n., 101, 140, 147n.,
 171, 174n., 214
 Muybridge Edward 172
 Namier Lewis sir 237
 Napoleón I. 24, 101, 234
 Nashe Thomas 192
 Nef J. U. 31, 313
 Newhart Bob 250
 Newman (kardinál) 24
 Newton Sir Isaac 35, 69
 Nietzsche Friedrich 26
 Nightingalová Florence 188,
 234n., 238
 Nichols Mike 250
 Nixon Richard Milhous 276,
 285n., 304n.
 Nižinskij Vaslav 243
 O'Brian Hugh 294
 O'Brien Robert Lincoln 240
 O'Hara John 60
 Olson Charles 240
 Orff Carl 303
 Oswald Lee Harvey 310n.
 Outcault Richard F. 156
 Ovidius 221
 Paar Jack 7, 39, 246, 251,
 285, 306
 Packard Vance 207
 Park Robert Ezra 340
 Parkinson C. Northcote 147,
 244n.
 Pasteur Louis 28, 189
 Pavel (svatý) 227
 Pavlovová Anna 61
 Penfield Wilder 140
 Petr Veliký 316
 Picasso Pablo 61, 155, 158
 Pius XII. 30
 Platón 8n., 56, 283
 Plinius starší 151
 Poe Edgar Allan 8, 238, 299,
 335, 338
 Pope Alexander 44, 154
 Potter Stephen 222, 245
 Pound Ezra 11, 243, 338
 Preminger Otto 288
 Presley Elvis 158
 Proust Marcel 273
 Ptolemaios II. 98
 Pudovkin Vsevolod Illarionov-
 vič 265
 Pythagoras 115
 Rabelais François 162, 192
 Ramus Petrus 338
 Renoir Pierre 231
 Reston James 15, 313
 Richard Maurice 224
 Richards I. A. 337
 Rimbaud Arthur 188, 201
 Rockefeller Michael 219
 Rogers Will 212, 250
 Roosevelt Franklin Delano
 39, 106, 277, 310
 Roosevelt Theodore 188
 Rossová Lilian 62
 Rostow W. W. 23
 Rourkeová Constance 42
 Rousseau Jean-Jacques 91
 Rowse A. L. 28
 Ruby Jack 310
 Ruskin John 49
 Russell Bertrand 68, 307,
 337
 Russell William Howard 235
 Sahl Mort 212, 251
 Sachs Curt 33
 Sansom G. B. 29
 Sarnoff David 22n., 281
 Sartre Jean-Paul 11
 Selye Hans 22, 50n., 69, 230
 Sennett Mack 257
 Seurat Georges 231
 Shakespeare William 21, 65,
 143, 154, 166, 195
 Shaw George Bernard 46,
 60, 173, 227
 Shepherd Jean 280
 Schönberg Arnold 303
 Schramm Wilbur 30n.
 Smith Adam 69
 Smith Howard K. 286
 Snow C. P. 28
 Sousa John Philip 255
 Speer Albert 229
 Spengler Oswald 109n.
 Stalin Josif Vissarionovič 28
 Stanford Leland 172
 Stanislavskij Konstantin
 Sergejevič 82
 Stanleyové bratří 206
 Steele Richard (a Addison Jo-
 seph →) 192
 Stelle Charles 43
 Stendhal (Bayle Henri Marie)
 157
 Stevenson Robert Louis 219
 Stoweová Harriet Elizabeth
 Beecher 235
 Stravinskij Igor 41, 303
 Stroheim Erich von 177
 Sukarno Ahmad 272
 Sullivan Arthur (a Gilbert
 William Schwenck sir →)
 49
 Sullivan Ed 306
 Swift Jonathan 160
 Synge J. M. 27
 Szulc Tad 287

Talbot William Henry Fox 178, 180
 Taylorová Liz 296
 Teilhard de Chardin Pierre 230, 338
 Tennyson Alfred lord 335
 Těřeškovová Valentina Vladimirovna 312
 Theobald Robert 17, 23, 34
 Tocqueville Alexis de 24n.
 Toynbee Arnold 28n., 46n., 73n., 93, 96, 317
 Turner Bernard M. 180
 Twain Mark (Clemens Samuel Langhorne) 238
 Unruh Howard B. 253
 Valéry Paul 299
 Vilém Dobyvatel 112
 Ward Artemus 195

Wardová Beatrice 163
 Warner Lloyd 208
 Washington George 103
 Welles Orson 277
 White Lynn 170n., 203
 White Theodore 304
 Whitehead Alfred North 68
 Whitman Walt 26, 196
 Whyte William 250
 Wilde Oscar 227
 Wilson John 265
 Wittgenstein Ludwig 337
 Wölfflin Heinrich 338
 Woodwardová Joanne 293n.
 Wright Frank Lloyd 36
 Wrightové bratři 173
 Yeats William Butler 35, 44, 61, 264
 Young J. Z. 141, 230

VĚCNÝ REJSTRÍK

abeceda 86n., 90, 94, 97, 140, 152
 Alexandrijská knihovna 98
 alkohol 218
 americký fotbal 223
 anticipační schopnost umění 11, 71
 antické zemědělství 77
 apolitičnost v demokracii 213
 aritmetika 115
 autoamputace 50n., 54
 automatizace 64, 298, 319n.
 automobil 203n., 302
 baseball 222n., 301
 Brailleovo písmo 249
 Bůh 36
 bydlení 120n.
 call-girl 246n.
 camera obscura 179n.
 centralismus a decentralizace 75, 175
 centrální nervová soustava 51n.
 centrum – periférie 93, 98, 174n., 252
 comics 156n.
 čich 140
 číslo 106n.
 detektivky 72
 dopravní infrastruktura 105
 elektrická imploze 298, 322
 – rychlost 55, 133, 231, 324
 elektrické světlo 59, 123n.
 – věk 316, 320n.
 elektřina a jazyk 84n.
 Eskymáci 122
 exploze 15, 45
 – mechanická 256
 film 263n.
 – a jiné umělecké žánry 61
 – a mechanická civilizace 268
 – a šíření amerického způsobu života 269, 272, 287
 – němý a zvukový 205, 272n.
 filmová kamera 172
 fotografie 177n.
 fragmentarizace kmenového života 110, 121
 globální vesnice 44, 95
 gramofon 255n.
 hi-fi a stereofonie 261
 hmat 107
 hodiny 139n.
 Hollywood 271
 homeostáze 100
 homogenizace společnosti 214, 298n.
 horká a chladná média 33n., 40
 horká linka Washington–Moskva 43
 hry 218n.
 hybrid médií 62
 iluminované rukopisy 159n.
 imploze 45
 – industriální 298
 individualismus západní 58
 industriální věk 319
 informace 193
 intelektuálové 46
 inzerce 195n, 198, 211
 jazyk diskžokejů 82

– jako médium 57, 83
jazz 259n.
jízdni kolo 170n.
kapesní vydání knih 300n.
kmenovost a moderní technologie 27, 35, 94
kmenový člověk 149
knižtisk 76, 102, 131, 146, 151n., 162n., 295
kolo 95n., 170n., 205n.
komerční zábava 282
kontrola a rozdělení moci 252n.
konzumní společnost 117
kosmonautika ruská a americká 312
kubismus 23n., 338
laser 125
lebensraum 278
letadlo 96, 170n.
literárnost a civilizace 90
– a kmenovost 57n., 120
– versus elektrická technologie 85
– Západu 57
literáti 169
obsah médií 22, 28
MAD 157n.
malba světlem 125n.
mapy 150n.
médiá a jejich účinky na společnost 31, 70
– a jejich vzájemné ovlivňování 56, 60, 66
– a komerční zájmy 73
– jako extenze 64
– jako urychlovače 95
– vysokodefiniční a nízkodefiniční 33, 293
médium 19n.
mechanismus hodin 147
město a jeho vývoj 99n., 171, 176, 316n.
městský stát 98
militarismus 76, 101, 317
mluvené slovo 82n.
móda 130, 177, 184
mozaiková forma televizního obrazu 308

mýtus a mechanismus 35n.
– o Kadmovi 76, 86
– o Narcisovi 50, 52
nationalismus 167n., 200
nahota 119
Newsweek 192, 211
nivelizace společnosti 208n.
noviny 192
nula 113n.
oblečení 117n.
„obsah“ médií 195
okázalá spotřeba 188, 269
otupení 55
papír 97
papírové peníze 134n.
papyrus 102
Parkinsonův zákon 244
parlament britský a francouzský 225
peníze 127n.
Pentagon a elektrická rychlost 59
perspektiva 154
písačky 241
podmíněný soud 68
posvátné a profánní 148
práce 132, 245
psací stroj 192, 240n.
– a poezie 242n.
psané slovo 85n.
recepce filmu v Africe 264n.
reklama 46, 193, 211n.
reklamní průmysl 214
role 252
rozhlas 260, 275n.
– a oživení starých jazyků 283
– jako horké médium 288
Rusko a literárnost 89
– a telefon 43, 199
ruský film 265
– tisk 199n.
rychlost pohybu informací 94
silnice 92n.
smysly 53
specializace 73n.
Spectator 192
sporty v Americe 221
stres 69

střelné zbraně a jejich vývoj 315
studená válka 312n.
symbolická hodnota vlajky 86
symfonický orchestr 270
taktilní a vizuální prostor 121
taktilní důraz 118
Tatler 192
technologie jako extenze člověka 92
– modifikuje člověka 54
telefon 246n.
telegraf 229n.
telekomunikační družice 100, 233
televize 285n.
– a její vliv na mládež 30
– a místní dialekty 286
– a pád McCarthyho 276
– jako chladné médium 286
televizní a filmový obraz 289n.
– debaty Kennedy–Nixon 304n.

– přenos Kennedyho pohřbu 311
Time 192, 211
tisk 150n, 190n.
tiskové agentury 236
tištěné slovo 162n.
trh a ceny 132
třmen 170
typografie 25n.
umělec jako anticipátor budoucnosti 70n.
urbanismus a automobil 72
urbanizace 174
valčík 259
válka 103, 223n.
vesnice 99, 282, 316
vtaženost 10, 44
vytápění 123n.
zbraně 312n.
zpětná vazba 326
zrychlení 186
železnice 103

OBSAH

Předmluva ke kapesnímu vydání	7
---	---

ČÁST I

Úvod	15
1/ Médium je poselstvím	19
2/ Horká a chladná média	33
3/ Obrat přehřátého média	43
4/ Milovník tretek: Narcis jako narkóza	50
5/ Hybridní energie: <i>Les liaisons dangereuses</i>	56
6/ Média jako překladatelé	63
7/ Problém a kolaps: Nemesis tvořivosti	68

ČÁST II

8/ Mluvené slovo: květ zla?	81
9/ Psané slovo: oko za ucho	85
10/ Silnice a papírové trasy	92
11/ Číslo: profil davu	106
12/ Obledení: extenze naší kůže	117
13/ Bydlení: nový vzhled a nový názor	120
14/ Peníze: úvěrová karta chudých	127
15/ Hodiny: parfém času	139
16/ Tisk: jak jej vychutnat	150
17/ Comics: bláznivý předpokoj televize	156
18/ Tištěné slovo: strůjce nacionalismu	162
19/ Kolo, bicykl a letadlo	170
20/ Fotografie: veřejný dům bez stěn	177
21/ Tisk: únik informací nástrojem vlády	190
22/ Automobil: mechanická nevěsta	203
23/ Reklama: jak nedržet krok se sousedy	211
24/ Hry: extenze člověka	218

25/ Telegraf: hormon společnosti	229
26/ Psací stroj: vstříc věku železného rozmaru	240
27/ Telefon: oslavné fanfáry nebo cinkající symbol?	246
28/ Gramofon: díky této hračce se nám propadl hrudník	255
29/ Film: realita na cívce	263
30/ Rozhlas: kmenový buben	275
31/ Televize: nesmělý obr	285
32/ Zbraně: válka ikonů	312
33/ Automatizace: učíme se žít	319
Literatura k dalšímu studiu médií	331
Jaroslav Střítecký: McLuhan po pětadvaceti letech	335
Jmenný rejstřík	342
Věcný rejstřík	347
Obsah	350

ESEJE
Řídí Jiří Pelán
a Jan Šulc
SVAZEK 4

Předml

MARSHALL McLUHAN
JAK ROZUMĚT MÉDIÍM:
EXTENZE ČLOVĚKA

Z anglického originálu Understanding Media:

The Extensions of Man,
vydaného nakladatelstvím
McGraw-Hill Book Company,
New York, 1965,

přeložil a rejsťříkem jmenným
a věcným opatřil Miloš Calda.
Doslov napsal Jaroslav Střítecký.
Přebal, vazbu a grafickou úpravu
navrhl Vladimír Nárožník.

Úvod.

- 1/ M
- 2/ H
- 3/ O
- 4/ M
- 5/ H
- 6/ M
- 7/ Pr

Vydal Odeon, nakladatelství
krásné literatury a umění, jako
svou 5 070. publikaci v re-
dakci krásné literatury.

Praha 1991.

Odpovědní redaktori

Jiří Stromšík a Jan Šulc.

Technická redaktorka

Milada Hrachová.

Fotosazbou z písma Times
vytiskla Těšínská tiskárna, s. p.,

Český Těšín.

23,58 AA, 24,11 VA.

Vydání první.

Náklad 4 000 výtisků.

01-048-91 12/13.

- 8/ M
- 9/ Ps
- 10/ Sil
- 11/ Či
- 12/ O
- 13/ By
- 14/ Pe
- 15/ H
- 16/ Tis
- 17/ C
- 18/ Tis
- 19/ Kc
- 20/ Fo
- 21/ Tis
- 22/ Au
- 23/ Re
- 24/ Hr