

752 447

Vilém Flusser

**DO UNIVERSA
TECHNICKÝCH
OBRAZŮ**

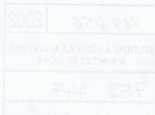
OSVU

Edice Eseje
Svazek 3

Z německého originálu
přeložil Jiří Fiala

Vilém Flusser

Do universa technických obrazů



OSVU

Kniha vychází s laskavým přispěním
INTER NATIONES – Bonn
a Open Society Fund – Praha
Zvláštní poděkování patří Andreasi Mülleru-Pohlemu

Die Herausgabe dieses Werkes wurde
aus Mitteln von INTER NATIONES – Bonn
und Open Society Fund – Prag gefördert
Ein besonderer Dank gilt Andreas Müller-Pohle

Státní vědecká knihovna
Hradec Králové



231040332793

| | |
|---|------|
| 119 056 | 2002 |
| STUDIJNÍ A VĚDECKÁ KNIHOVNA V HRADCI KRÁLOVÉ | |
| 752 | 447 |

Originally published in German as
Ins Universum der technischen Bilder
© 1985 EUROPEAN PHOTOGRAPHY Andreas Müller-Pohle
P.O.Box 3043, D-37020 Göttingen, Germany
www.equivalence.com
EDITION FLUSSER Vol. IV (2000)
Translation © 2001 Jiří Fiala
© 2001 Milena Slavická, nakladatelství a vydavatelství OSVU

ISBN 80-238-7569-8

Obsah

1. VAROVÁNÍ 9
2. ABSTRAHOVAT 11
3. PŘEDSTAVOVAT 17
4. KONKRETIŽOVAT 20
5. STISKÁVAT 27
6. TVRDEJ 30
7. ZNAMENAT 42
8. STYKAT SE 51
9. ROZPTYLOVAT SE 60
10. PŘEDPISOVAT 68
11. PŘEJEDNAVAT 76
12. HRAT 85

*Bez Andrease Müllera-Pohla, jehož fotografické i teoretické práce
mne silně ovlivnily, by tato kniha buďto nebyla napsána vůbec,
nebo by byla napsána zcela jinak.*

Vilém Flusser

13. PÁPNOVAT 93
14. ROZKROKÁVAT 101
15. TRÁPIT 109
16. SLAVIT 117
17. KONKRETIŽOVAT 125
18. SHRNOUTI 133

Kuľka vyčkala v jasnom prázdnosti

INTER NATIONES - Thema

an Open Society Fund - Praha

Verlag der Gesellschaft für Ausländische Medien - Nürnberg

The International House of Books

an Initiative of INTER NATIONES - Thema

and Open Society Fund - Prag publishers

Kuľka vyčkala v jasnom prázdnosti

kuľka vyčkala v jasnom prázdnosti

kuľka vyčkala v jasnom prázdnosti

kuľka vyčkala v jasnom prázdnosti

kuľka vyčkala v jasnom prázdnosti



231040332793

49 858 12002

49 858 12002

858 12002

Originally published in German as
Die Weltreise der International House

© 1998 EUROPEAN PHOTOGRAPHY Andreas Müller-Pfeiffer

P.O. Box 8918, D-37089 Göttinge, Germany

www.europeanphoto.com

INTERNET PUBLISHER VIA TV (DACH)

Telefonat 00 49 551 381 111

© 2001 Müller-Pfeiffer, nakladateľstvo a vydavateľstvo OSM

ISBN 80 120 290 4

OBSAH

1. VAROVÁNÍ 9
1. ABSTRAHOVAT 11
2. PŘEDSTAVOVAT SI 17
3. KONKRETIZOVAT 20
4. STISKÁVAT 27
5. UTVÁŘET 36
6. ZNAMENAT 42
7. STÝKAT SE 51
8. ROZPTYLOVAT SE 60
9. PŘEDEPISOVAT 68
10. PROJEDNÁVAT 76
11. HRÁT 84
12. TVŮŘIT 92
13. PŘIPRAVOVAT 101
14. ROZHODOVAT 110
15. PANOVAT 118
16. SCVRKÁVAT 125
17. TRPĚT 133
18. SLAVIT 141
19. KOMORNÍ HUDBA 149
20. SHRNUŤ 157

0. VAROVÁNÍ

Myšlenkami, které se zde předkládají, se činí pokus poněkud dále sledovat ty tendence, které se projevují v současných technických obrazech (jakými jsou fotografie nebo televize). Tyto myšlenky přitom dospívají do oblasti budoucí společnosti, která syntetizuje elektronické obrazy. Z dnešního pohledu to bude společnost dobrodružná, v níž se bude život lišit radikálně od našeho vlastního. Stěží tam bude možné rozpoznat současné vědecké, politické a umělecké kategorie a sám životní pocit, existenciální naladění, bude mít v této společnosti zabarvení, které je pro nás nové a cizí. Nejde přitom o nějakou vzdálenou budoucnost: už nyní a zde do ní sestupujeme. Četné aspekty této dobrodružně nové společenské i životní formy jsou patrné již dnes na našem okolí a na nás samých. Žijeme ve vynořující se utopii, která téměř od základu proniká do našeho okolí a do našich pórů. To, co se kolem nás a v nás děje, je fantastické, a všechny předcházející utopie, ať byly pozitivní nebo negativní, blednou vůči tomu, co se zde vynořuje. Právě o tom bude následující esej hovořit.

Utopie znamená ztrátu půdy pod nohama, nepřítomnost místa, na němž by se bylo možno držet. Stojíme bezmocně tváří v tvář vynořující se bezprostřední budoucnosti – ledaže se přidržujeme oněch struktur, které tato utopie ze sebe vydala. To se děje v tomto esej: drží se současných technických obrazů, „kritizuje“ je. V tomto smyslu představuje další provedení a korekturu argumentů, které byly obsaženy v předchozím esejí, totiž v knize *Za filosofií fotografie*. Proto by neměl být (nebo aspoň ne v první řadě) tento esej čten jako futurizace fantastického, nýbrž jako kritika současnosti – i když v této kritice bude zaznívat pronikavý a převládající pocit bezmoci vůči emergenci nového.

Vydeme-li tedy ze současných technických obrazů, pak v nich rozpoznáme dvě rozcházející se základní tendence. Jedna ukazuje směrem k centrálně programované totalitní společnosti příjemců a funkcionářů obrazů, druhá ve směru dialogizující telematické společnosti tvůrců obrazů a sběratelů obrazů. Obě tyto společenské

formy jsou z našeho pohledu fantastické, i když první má spíše povahu negativní utopie, druhá pak utopie pozitivní. Máme ovšem právo toto hodnocení zpochybnit. Nemůžeme však zpochybnit nadvládu technických obrazů nad budoucí společností. Pokud by neměla propuknout katastrofa – a to je ex definitione nepředvedatelné –, pak budou s pravděpodobností hraničící s jistotou technické obrazy na sebe soustřeďovat existenciální zájmy budoucích lidí.

Právě to nás opravňuje a nutí nazvat vynořující se společnost společností utopickou. Nebude se nacházet na žádném místě a v žádném čase, nýbrž ve fiktivních plochách. V plochách, které pohlcují geografii a dějiny. Následující esej si klade za cíl uchopit toto nové životní naladění, které se začíná kondenzovat kolem technických obrazů: životní naladění „čisté informační společnosti“.

Tato varující předmluva byla napsána, jak je tomu ve většině případů, až po skončení práce. Vyplývá do jisté míry ještě ze zkušeností a obav právě ukončené cesty do země našich dětí a vnuků. Proto má být varováním: od následujícího eseje neočekávejte odpovědi, nýbrž otázky, a to i tehdy, kdy se tyto otázky občas budou tvářit jako odpovědi. Jinak řečeno: tento esej se nepokouší navrhnout nějaká řešení nadcházejících problémů, nýbrž kriticky zpochybňovat ty tendence, které jsou v jejich základech.

1. ABSTRAHOVAT

Předmětem tohoto eseje je universum technických obrazů. Ono universum, které je zde již několik desetiletí, aby převzalo v podobě fotografií, filmů, videa, televizních obrazovek a počítačových terminálů tu funkci, kterou dosud zastávaly lineární texty, totiž funkci přenášet informace důležité pro společnost i jedince. Jedná se o kulturní revoluci, jejíž rozsah a důsledky teprve začínáme tušit. Protože člověk, na rozdíl od ostatních živých bytostí, žije na základě především získávaných a jen v menší míře zděděných genetických informací, má struktura nosiče informací rozhodující vliv na naši formu života. Vytlačují-li obrazy texty, pak prožíváme, poznáváme a hodnotíme svět a sebe sama jinak než dříve: už ne jednorozměrně, lineárně, procesuálně, historicky, nýbrž dvourozměrně, jako plochy, jako kontext, jako scénu. A také jednáme jinak než dříve: už ne dramaticky, nýbrž vnoření do polí vztahů. To, co se v současnosti uskutečňuje, je mutace našich prožitků, poznatků, hodnot a jednání, mutace našeho bytí-ve-světě.

Lineární texty zaujímaly své dominantní postavení jakožto nosiče životně důležitých informací jen asi čtyři tisíce let. Jen po tuto dobu lze v přísném smyslu slova hovořit o „dějinách“. Předtím, po nějakých 40 000 let „prehistorie“, byly tyto informace přenášeny jinak strukturovanými médii, zvláště pak obrazy. A i během poměrně krátkodobého panství textů se obrazy dále rozvíjely a zpochybňovaly panství textů. A tak jsme v pokušení říci tváří v tvář universu technických obrazů, které se v současnosti vynořuje, toto: lineární texty hrály v existenci lidstva jen přechodnou roli, „dějiny“ byly jen mezihrou, a nyní jsme přítomni tomu, jak se vše vrací do „normální“ formy života, do dvourozměrnosti, do imaginárního, magického a mytického. Četné aspekty vynořující se formy života, např. magie, která vyzařuje z technických obrazů, nebo magicko-rituální chování těch, kteří jsou informováni o technických obrazech, se zdají tento názor potvrzovat.

Tento esej chce ukázat, že je to názor chybný. Bude se v něm totiž tvrdit, že technické obrazy jsou utvářeny jinak než obrazy

dřívější, jimž zde budeme říkat „tradiční“. A to proto, že technické obrazy spočívají na textech, z nich vzešly, a nepředstavují vlastní plochy, nýbrž to jsou mozaiky sestávající z bodových prvků. Že to tudíž nejsou „předhistorické“, dvourozměrné struktury, nýbrž struktury „posthistorické“, nulrozměrné, a že se nevracíme zpět do prehistorické dvourozměrnosti, nýbrž se očíme do posthistorické nulrozměrnosti. Abychom toto tvrzení podpořili, předkládá se v této kapitole model, pomocí něž se má vyjasnit odlišné „ontologické postavení“ tradičních a technických obrazů.

Tento model je žebříkem s pěti příčkami. Lidstvo vystupovalo po tomto žebříku krok za krokem od konkrétního ke stále vyšším abstrakcím. Je to model kulturních dějin a odcizování člověka od konkrétního.

První stupeň: Zvíře a „přírodní člověk“ (toto *contradictio in adjecto*) jsou ponořeni do životního prostředí, do čtyřrozměrného prostoročasu, který se dotýká zvířete i „přírodního člověka“. Je to stupeň konkrétního prožívání.

Druhý stupeň: Lidé různých druhů, kteří nám předcházeli (zhruba mezi -2 000 000 a -40 000 lety), vzdorovali jakožto subjekti objektivnímu okolí, trojrozměrnému okolí, sestávajícímu z manipulovatelných objektů. Je to stupeň uchopování a manipulování. Na něm se nacházejí předměty (např. kamenný nůž a vyřezané postavy).

Třetí stupeň: Homo sapiens sapiens vsunul mezi sebe a objektivní okolí imaginární, dvourozměrnou prostředkující zónu a okolí uchopoval a manipuloval s ním díky tomuto prostředkování. Je to stupeň názorů a imaginací. Na něm se nacházejí tradiční obrazy (např. jeskynní malby).

Čtvrtý stupeň: Před asi čtyřmi tisíci lety byla mezi člověka a jeho obrazy vsunuta další prostředkující zóna, totiž zóna lineárních textů, jimž od té doby vděčí člověk za většinu svých názorů. Je to stupeň chápání, vypravování, je to stupeň historický. Na něm se nacházejí lineární texty (např. Homér a Bible).

Pátý stupeň: Texty se brzy ukázaly být nespolehlivé. Nedovolaly už žádné další prostředkování obrazy, staly se nenázornými. A rozpadaly se na bodové prvky, jež bylo třeba složit. Je to stupeň kalkulování a komputování. Na tomto stupni se nacházejí technické obrazy.

Záměrem modelu, který se zde předkládá, není samozřejmě nějaká schematizace kulturních dějin. To by byla směšně naivní opovážlivost. Tento model má spíše soustředit pozornost na ty kroky, které vedou od jednoho stupně modelu k dalšímu. Nakonec se má ukázat, že tradiční obrazy jsou výsledkem zcela jinak utvářeného kroku zpět z konkrétního, než jsou obrazy technické. Má ukázat, že technické obrazy jsou zcela nová média, i když by mohly v mnoha ohledech připomínat tradiční obrazy, a že „znamenají“ něco zcela jiného než obrazy tradiční. Zkrátka: že u nich jde skutečně o kulturní revoluci.

Proti zavedení tohoto modelu by se mohlo namítnout, že není třeba předkládat takovou daleko sahající hypotézu, která překlenuje dva miliony let, jde-li jen o odlišení tradičních obrazů od obrazů technických. Mělo by přece stačit definovat technické obrazy jako ty, za jejichž vznik se vděčí technickým aparátům. Jenže právě toto vlastně samozřejmě rozlišení se ukáže být pro zde zastávanou tezi nedostačující. Zde se totiž bude tvrdit, že dobrodružně nové životní formě, která se zde vynořuje vyvolána technickými obrazy, můžeme být právi jen tehdy, pokusíme-li se ponořit až k samým kořenům našeho bytí-ve-světě. Vůči této radikálnosti je dalekosáhlost předloženého modelu nezbytná.

Pět stupňů žebříku, které vedou od konkrétního prožívání okolí do univerza technických obrazů, je odděleno mezerami, které se musí přeskočit, mezerami, které musíme v průběhu našeho života rovněž stále znovu v obou směrech žebříku přeskakovat. Při každém takovém skoku se proměňujeme z jednoho universa do jiného, a nyní je třeba se pokusit promyslet toto universum v jednotlivostech, krok za krokem.

První krok: Na rozdíl od zvířat – včetně primátů – má člověk k dispozici ruce, které mohou zastavit a do klidového stavu přivést to životní prostředí, které se ho dotýká (takže se ho už toto životní prostředí nedotýká). Toto napřažení ruky proti světu lze označit za „jednání“. Díky němu se životní prostředí rozpadá na dvě oblasti: na oblast nyní zklidněných, „pochopených“ předmětů, a na oblast „rozumějícího“, předmětům odporujícího lidského subjektu; na oblast objektivních okolností a na oblast ek-sistence člověka. Toto jednání abstrahuje subjekt z životního prostředí, vyzdvokovává ho z něj, a co zbude, je třírozměrné universum předmětů, které se mají uchopovat, problémů, které se mají řešit. Toto universum objektů může být utvářeno jen subjektem, být jím „informováno“. Kultura je důsledkem.

Druhý krok: Ruce nejednají slepě, nýbrž pod kontrolou očí. Koordinace ruky a oka, jednání a vidění, praxe a teorie, je základním tématem lidské existence. Na okolí se lze podívat dříve, než s ním začneme zacházet. Oči vidí sice jen povrch objektů, s nimiž se má zacházet, přesto ale k tomu vidí pole větší než to, které uchopují ruce. A vidí souvislosti. Mohou vytvářet předobrazy pozdějších jednání. Toto obhlédnutí okolností, které předchází jednání, lze nazvat „světovým názorem“. Jedná se o abstrahování hloubkové dimenze z okolí, a díky němu vzniká dvourozměrná, imaginární oblast mezi okolím a subjektem: universum tradičních obrazů.

Třetí krok: Obrazy představují situaci: skrze ně, „prostřednictvím obrazů“ ji musíme uchopovat a měnit. Uchopování a jednání jsou důsledky představ, a protože obrazy jsou dvourozměrné, chovají se v nich představy kruhově, to znamená, že jedna dostává svůj význam od druhé a tento význam zase propůjčuje představě jiné. Takový vzájemný vztah významů se nazývá „magický“. Uchopování a měnění okolí obrazy je jednání magické. Chceme-li nalézt cestu zpět k okolí bez prostředkování obrazy, chceme-li jednatí zbavit magičností, pak musíme vytrhnout představy z magického kontextu obrazových ploch a dostat je do jiného řádu. Obtížné přitom je, že obrazy nejsou uchopitelné: nemají žádnou hloubku, jsou jen patrné. Jejich plochy lze však pochopit prsty, a

vyzvednou-li prsty představu z plochy, aby ji pochopily, mohou počítat a vyprávět. Díky tomuto gestu „pochopení“ vznikají lineární texty. Jedná se o překlad představ do pojmů, o „vysvětlení“ obrazů, rozcupování obrazových ploch na řádky. Tedy o abstrahování výšky z obrazových ploch, redukci obrazů na jednorozměrnost řádků. Díky němu vzniká pojmové universum textů, počítání, vypravování a vysvětlování, což slouží jako projekty pro nemagické jednání.

Čtvrtý krok: Texty jsou řady, podobající se řadám počítadla, na vlákna nasoukaným pojmům, a ta vlákna, která pojmy pořadají, jsou pravidla, „pravidla pravopisná“. Těmito texty popisované okolí se jeví skrže tato pravidla, je podle nich chápáno a podle nich se s ním zachází, to znamená, že se struktura textu vtiskne do okolí tak, jak se do něj vtiskává i struktura obrazu. Text i obraz jsou „mediacemi“. To zůstávalo dlouho skryté, neboť „pravopisná pravidla“ (především logika a matematika) vedla k účinnějšímu jednání než předcházející magie. A teprve v poslední době začínáme zjišťovat, že tato pravidla v okolí „neodhalujeme“ (např. v podobě přírodních zákonů), nýbrž že jsou tam sama vnesena našimi vědeckými texty. Tím ztrácíme důvěru k pravopisným pravidlům. Poznáváme v nich pravidla hry, která by mohla být i jiná, a tímto poznáním se nakonec pořadající vlákna rozpadnou a pojmy se rozkutálejí. A okolí, které se má popsat, se rozpadne na roj částic a kvant a píšící subjekt na roj informačních bitů, momentů rozhodování a aktomů. Zůstanou jen bezozměrné body, které nejsou ani uchopitelné, ani představitelné, ani pochopitelné – nedostupné rukám, očím a prstům. Jsou však kalkulovatelné („calculus“ = kamínek) a mohou být složeny („komputovány“) pomocí speciálních aparátů, opatřených tlačítky. Toto gesto stlačování tlačítek aparátů konečky prstů lze nazvat „kalkulací a komputací“. Díky tomuto gestu vznikají mozaikovitá skládání bodových prvků: technické obrazy. Komputované universum, v němž jsou bodové prvky utvářeny do zdánlivých obrazů. Toto právě vznikající universum, toto dimenzionální, fiktivní universum technických obrazů má učinit okolí pochopitelným, představitelným a uchopitelným. A to je téma, o němž zde budeme hovořit.

Právě toto je rozdíl mezi tradičními a technickými obrazy: tradiční obrazy jsou názory předmětů, technické obrazy jsou komputacemi pojmů. Tradiční obrazy vznikají obrazivostí, technické obrazy zvláštní fantazií, následující po ztrátě důvěry v pravidla. Tento esej se bude zabývat fantazií. Abychom se vyhnuli každému směšování tradičních a technických obrazů, musíme nejprve vyřadit z diskuse představivost.

2. PŘEDSTAVOVAT SI

K rozštěpu živého světa na objekt a subjekt došlo patrně před dvěma miliony let někde ve východní Africe. Před asi 40 000 lety, snad v nějaké jeskyni v jihovýchodní Evropě, ustoupil subjekt ve své subjektivně dále, aby přehlédl proti němu stojící objektivní okolí. S takovým odstupem však už není okolí uchopitelné rukou, není manifestní, neboť ruka už k němu nedosáhne. Už je jen viditelné, už se jen jeví. Z objektivního okolí se stalo okolí zdánlivé, „fenomenální“, a tím i klamně: ruce, které následují toto zdání, mohou sáhnout vedle. Subjekt v pochybách o objektivitě svého okolí odstoupil a z těchto pochybností si vytvořil názory, obrazy.

Tyto obrazy mají sloužit jednání jako vzory. Ačkoli totiž ukazují jen povrchy předmětů, dovolují přesto vidět dříve netušené souvislosti mezi těmito předměty. Obrazy ukazují nikoli věci, nýbrž stavy věcí. A to dovoluje ruce sahat do okolí dále a hlouběji než dříve. Výrobci obrazu přitom však stojí v cestě dvě překážky. Za prvé je každý názor subjektivní, je pohledem z nějakého stanoviska. Za druhé je každý názor letmý, neboť stanoviska neustále kolísá. Mají-li se tudíž obrazy stát vzory pro jednání, je třeba je učinit dostupnými jiným, intersubjektivizovat je, a je třeba je uchovávat, skladovat. Je nutné je „publikovat“.

První nám známí tvůrci obrazů (např. v Lascaux) zachytili své názory na stěnách jeskyní, aby je tak učinili dostupnými jiným (i nám). To znamená: [rukodělně] jednali (neboť k tomuto zachycení slouží ruce), a to novým způsobem, totiž tak, že svými rukama ne-sahali po předmětech (např. po býcích), nýbrž po plochách, které měly tyto předměty (např. býky) představovat. Sahali po symbolech a jednalo se o symbolické jednání. Jednalo se o gesto, při němž se ruce v jisté míře od okolí odvracejí, aby se obrátily dovnitř subjektu, v němž – takto vyhloubeném – se vynořuje nová rovina vědomí: „imaginativní“. A z tohoto imaginativního vědomí vzniklo universum tradičních obrazů, symbolických stavů věcí, ono universum, které od nynějška bude sloužit jako vzor pro zacházení s okolím (např. lovu na býky).

Symbole, které jsou takto přiřazeny stavům věcí, se nazývají kódy a zasněžení je mohou dekodovat. K tomu, aby obrazy mohly být intersubjektivní (aby je mohli dekodovat i jiní), musí každý obraz spočívat na nějakém kódu, který je uznán společností (zasvěcenými). Na nějakém tradičním kódu, což je ten důvod, proč jsou v tomto eseji takové obrazy označeny jako „tradiční“. Každý obraz musí být součástí řetězce obrazů, neboť kdyby nebyl součástí tradice, nebyl by dekodovatelný. Právě to znamená „publikovat“: zachytit subjektivní názor v symbolu nějakého společenského kódu. To se ovšem nemusí podařit vždy. Protože každý názor je subjektivní, vsune se každým novým obrazem nějaký nový symbol do kódu. Každý nový obraz se bude tedy nepatrně lišit od obrazu předchozího a tím bude „originální“. Změní společenský kód a bude společnost „informovat“. Právě to je násilí imaginace: dovoňuje, aby společnost, která je informována obrazy, měla stále nové zkušenosti a prožitky, aby dospívala ke stále novým hodnocením a jednáním.

Je však neblahým anachronismem pohlížet na tento neustálý proces proměn obrazového kódu jako na nějaký proces vývojový a mluvit třeba o „dějinách obrazů“ (např. o obrazech býků od Lascaux k Mezopotámii a Egyptu). Nebo třeba tvrdit, že se tyto dějiny vyvíjely zvolna ve srovnání s dějinami našimi. To, co totiž výrobci obrazů zamýšleli, nebylo vytvářet „originály“ a „informovat“ společnost, nýbrž naopak zůstat jak jen možno věrni obrazům, které je předcházely, a předávat dále jejich tradici, jak je to jen možné, neznečištěnou „šumy“. Pokoušeli se redukovat svou subjektivitu na minimum, což byl postoj, který lze pozorovat u současných „prehistorických“ kultur. Africké masky, indiánské tkaniny se snaží přenášet neměnný „věčný“ kód, mýtus, a pokud jsou tyto masky „originální“, pokud „informují“, jsou nevydařené.

Univerzum tradičních obrazů je magické a mýty přenášející univerzum, a jestliže se přesto a stále znovu mění, pak je tomu díky nezamýšlené náhodě, nehodou. Je to prehistorické univerzum. Teprve od té doby, co se před asi čtyřmi tisíci léty vynořily lineární texty a spolu s nimi pojmové, historické vědomí, lze mluvit o „dějinách obrazů“. Neboť teprve tehdy se dává imaginace do slu-

žeb pojmového myšlení (a odporu vůči němu) a teprve pak usilují výrobci obrazů o „originály“, o vědomě zavádění nových symbolů, o výrobu informací. Teprve pak se začne pohlížet na náhodu nikoli jako na nehodu, ale jako na nápad. Obrazy našich dějin jsou infikovány texty, ilustrují texty a imaginace našich výrobců obrazů je infikována pojmovým myšlením – pokouší se zastavit procesy.

Texty neznečištěné univerzum tradičních obrazů je světem magických stavů věcí. Světem věcného návratu těchto, v němž vše propůjčuje všemu význam a všechno znamená něco o všem: světem plným významů, plným „bohů“. A skrze tento svět naplněný významy prožívá člověk okolí. Je to životní naladění v imaginaci: vše je těhotné významem a vše musí být utištěno. Životní naladění viny a smíření.

Na první pohled vyhlížejí technické obrazy podobně jako právě uvažované prehistorické obrazy. Přesto se nacházejí na zcela jiné rovině vědomí a život se pod nimi uskutečňuje ve zcela jiném naladění. Fantazie je něco jiného než imaginace, něco radikálně nového, a o ní je třeba pohovořit.

3. KONKRETIZOVAT

V souladu s navrženým modelem kulturních dějin jsme s to vypořít se z jednorozměrnosti dějin na nový stupeň bezrozměrnosti, stupeň, jemuž budeme z nedostatku pozitivnějšího označení říkat „posthistorie“. Vodička, která dosud pořádala universum do procesů a pojmy do soudů, se rozpadají a universum se začíná rozpadat na kvanta, soudy na bity informací. A tato vodička se začíná rozpadat právě proto, že jsme je sledovali až do jádra universa a vědomí. V jádru universa nechťejí už částice tato vodička poslouchat (např. kauzální řetězce) a začínají se rojit. A v jádru vědomí jsme schopni vyloupnout kalkulatelnou zrnitou strukturu našeho myšlení, citění, chtění (např. výrokový počet, teorii rozhodování a kalkulování jednání do aktů). To znamená: lineárnost se rozpadá „spontánně“, a nikoli proto, že jsme se rozhodli tuto vodičku odhodit. Nezbyvá nám vůbec nic jiného, než zvážít skok do nového.

A to je skutečně odvážné. Rozpadem vln na kapky, soudů na bity, aktů na aktohy se otevírá propast, totiž propast mezi bodovými prvky, rozevírajícími se do mezer a bezrozměrnosti, a tudíž nezměrností bodových prvků samých. V takovém prázdňném a abstraktním universu se s takovým rozpadlým a abstraktním vědomím žít nedá. Abychom mohli žít, musíme se pokusit toto universum i vědomí konkretizovat. Musíme se pokusit složit bodové prvky tak, abychom je učinili konkrétními (pojmovými, představitelnými, zpracovatelnými). Tento problém scelení mezer, integrace infinitesimálů, překlenutí diferenciálů byl vyřešen vynálezci kalkulu už v 17. století. Tehdy však šlo o metodologický problém, zatímco dnes se stal problémem existenciálním, otázkou života a smrti. Navrhují, abychom technické obrazy pokládali za odpověď na tento problém.

Technické obrazy jsou výrazem pokusu složit bodové prvky kolem nás a v našem vědomí do povrchů a zaplnit mezery zející mezi nimi. Pokusem dosadit prvky, jako fotony nebo elektrony z jedné strany a informační bity z druhé, do obrazu. Něco takového

nedokážejí ani ruce, ani oči, ani prsty. Tyto prvky totiž nejsou ani uchopitelné, ani viditelné, ani zachytitelné. Proto se musí vynalézt aparáty, které pro nás dokážejí uchopit neuchopitelné, představit neviditelné, koncipovat nepochopitelné. A tyto aparáty musí být – aby mohly být námi kontrolovány – opatřeny tlačítky. Tyto aparáty jsou předpokladem vytváření technických obrazů. Vše ostatní přichází až potom.

Aparáty jsou tupé výtvary: nesmíme je antropomorfozovat, ať už jakkoli dokážejí simulovat lidské myšlenkové funkce. S bodovými prvky nemají žádné problémy: nechťejí je ani uchopovat, ani si je představovat, ani je chápat. Bodové prvky pro ně nepředstavují nic než pole možností jejich fungování. To, co je pro nás obtížně představitelné (např. pole magnetu, z něž byly odstraněny piliny železa), není pro ně nic jiného než pouhá funkční možnost. V tomtéž smyslu slepě mění na fotografie působení fotonů na molekuly dusičnanu stříbrného. A právě to je technický obraz: slepě konkretizovaná možnost, neviditelné, které se slepě stalo viditelným.

Zhotovování technických obrazů se uskutečňuje v poli možnosti: „o sobě a pro sebe“ nejsou bodové prvky nic než možnosti, z nichž se náhodně něco vynoří. „Možnost“ je, jinými slovy řečeno, „látka“ vynořujícího se universa a vynořujícího se vědomí. „We are made on such stuff dreams are made on.“ Horizonty „možného“ jsou „nutné“ a „nemožné“. Směrem k „nutnému“ se možné stává pravděpodobným, směrem k „nemožnému“ se stává nepravděpodobným. Proto je mathesis vynořujícího se universa a vynořujícího se vědomí počtem pravděpodobnosti. Od nynějška označují pojmy „pravdivý“ a „nepravdivý“ jen ještě nedosažitelné horizonty: revoluce nejen v oblasti epistemologie, nýbrž i ontologie, etiky a estetiky.

„Pravděpodobné“ a „nepravděpodobné“ jsou pojmy informačnické, přičemž „informace“ může být definována jako nepravděpodobná situace: čím nepravděpodobnější, tím informativnější. Podle druhé termodynamické věty směřuje vynořující se bodové universum ke stále pravděpodobnějším situacím, k dezinformaci, tedy ke stále rovnoměrnějšímu rozptýlení bodových prvků, až ty nakonec ztratí jakoukoli „formu“. Poslední stadium, tepelná smrt, je prav-

děpodobnostní rozptýlení hraničící s nutností a toto stadium lze předem vypočítat s pravděpodobností hraničící s jistotou.

Zatím jsme však ještě do tohoto stadia nedospěli. Všude ve vesmíru můžeme pozorovat vznikání nepravděpodobných situací, ať jde o spirálové mlhoviny, živé buňky nebo lidské mozky. Takové informativní situace vděčí za svůj vznik nepravděpodobné náhodě, „chybným“ odchylkám od všeobecné tendence k entropii. To dovoluje následující odváznou hypotézu: dostatečně velký počítač by mohl – teoreticky – všechny již vzniklé, ve vznikání zachycené a stále vznikající nepravděpodobné situace „futurizovat“ (předem vypočítat), tedy vše, co probíhá mezi „big bangem“ a „teplnou smrtí“, včetně tohoto textu, který je zachycen ve svém vznikání, a včetně tohoto počítače sama. K tomuto účelu by musel mít ve své paměti všechny programy, které byly obsaženy v „big bangu“. Přesto však obtíž s konstrukcí takového počítače nespočívá v doslovně astronomickém množství možností, které se spojily, aby vytvořily spirální mlhoviny, živé buňky či lidské mozky, nýbrž v tom, že by tento počítač musel kromě „big-bangového“ programu samotného obsahovat i všechny chyby tohoto programu, tedy, řečeno jinými slovy, musel by být větší než vesmír. Příklad propasti, do níž se nové kalkulující a komputující vědomí začíná řídit.

Taková podezřelá spekulace však dovoluje přiblížit se záměru, s nímž byly vynalezeny aparáty na vytváření obrazů: aby vytvářely informativní situace, aby neviditelné možné zabalily do viditelného nepravděpodobného. Tyto aparáty obsahují tudíž programy, které jsou protikladné programu bodového universa. Tyto aparáty jsou totiž výtvoři lidské a člověk je bytost, která je angažována proti tuhé tendenci universa k dezinformování. Od té doby, co člověk napřáhl svou ruku proti světu života, který se ho dotýkal, aby jej zastavil, pokouší se vtiskávat svému okolí informace. Jeho odpověď na „teplnou smrt“ a smrt vůbec je „informování“. A z této jeho touhy po nesmrtelnosti vznikly mezi jiným aparáty. Ty mají informace vytvářet, uchovávat a dále předávat. Z tohoto hlediska jsou technické obrazy přehradními zdmi informací, které stojí ve službách naší nesmrtelnosti.

V tomto podnikání však existuje podivuhodná vnitřní dialektika, jistý rozpor. Aparáty jsou naprogramovány, aby vytvářely nepravděpodobné situace. To však znamená, že se tyto nepravděpodobné situace nacházejí v jejich programu, a to nikoli jako „chyby“, jak je tomu v programu vesmíru, nýbrž jako zamýšlené situace, které se v průběhu vývoje programu stávají stále pravděpodobnějšími. Ten, kdo zná program těchto aparátů, může je předvídat a nepotřebuje k tomu žádný „metafyzický počítač“, jak tomu bylo v právě uvedené podezřelé spekulaci. Každý televizní divák může více či méně předvídat program příštího týdne. Jinými slovy řečeno to znamená: obrazy, které jsou programově vytvářeny aparáty, jsou sice z hlediska vesmíru nepravděpodobné (trvalo by bilióny let, než by vznikla nějaká fotografie „sama od sebe“ a bez aparátů), z hlediska příjemce jsou však pravděpodobné, to znamená méně informativní. Tak se příjemci technických obrazů – skoro za zády – proměňuje v entropii to, co bylo v aparátu programováno jakožto entropie negativní.

Tento rozpor, který je aparátům vlastní, pochází z toho, že fungují podle stejné metody jako vesmír, totiž automaticky. Jejich programy jsou hry, v nichž se náhodně spojují možnosti, jsou to programované nahodilosti. Rozdíl mezi aparáty a vesmírem je ten, že se aparáty při programované nahodilosti zastaví (např. u fotografie plně automatického satelitního aparátu), zatímco vesmír probíhá dál bez ohledu na programovanou nahodilost, a to směrem k tepelné smrti. To totiž je definice „automaticičnosti“: autonomně probíhající komputování náhod, z nichž byla vypojena lidská iniciativa, a zastavení tohoto průběhu u informativní situace zamýšlené lidmi. Rozdíl mezi aparátem a vesmírem je tudíž ten, že aparát se nachází pod lidskou kontrolou. Nemůže však takovým zůstat trvale: z dlouhodobého pohledu se musí automatické aparátů od lidí „emancipovat“. Právě to je ten důvod, proč mění svou negativní entropii na entropii.

Nebezpečí, které čhává v automaticčnosti, totiž, že aparáty poběží dál, i když už bylo dosaženo zamýšlené informativní situace, a že se nabalí na nezamýšlené situace (jako např. aparáty termokerního zbrojení), je vlastním požadavkem na výrobce tech-

nických obrazů. Těmto výrobcům zde budeme říkat tvůrci fikcí, abychom je tak odlišili od zhotovitelů tradičních obrazů a abychom proti sobě postavili fikci a imaginaci. Jsou to lidé, kteří stiskávají tlačítka aparátů, aby tento aparát zastavili u nějaké jimi zamýšlené informativní struktury (u nějakého specifického technického obrazu). Lidé, jejichž úmyslem je kontrolovat aparát vzdor jeho automatickosti, která se stává stále autonomnější, a tak uchránili lidské rozhodování nad aparátem. Tvůrci fikcí jsou lidé, kteří se pokoušejí obrátit automatické aparáty proti automatickosti. Bez automatických aparátů nemohou vytvářet fikce, neboť „materiál“ těchto fikcí, bodové prvky, není bez tlačítek aparátu ani viditelný, ani uchopitelný, ani pochopitelný. Právě tak málo však mohou vytvářeni fikcí přenechat automatickým aparátům, neboť pak by byly takto vytvořené technické obrazy „redundantní“, tedy by to byly neinformativní situace, předvídatelné na základě aparátových programů.

Tato úloha, kterou klade tvůrcům fikcí vnitřní rozpornost automatických aparátů, je sama rozporná. Zkoumáme-li např. gesto fotografa s jeho kamerou a porovnáme-li je s pohyby plně automatizované kamery (např. v satelitech), pak jsme v pokusu podcenit náročnost tohoto úkolu. Vypadá to totiž tak, jako by plně automatická kamera byla opakovaně spouštěna, zatímco fotograf stiskne tlačítko, spouští, když dosáhli jím zamýšlené situace. Prozkoumáme-li tuto záležitost blíže, pak zjistíme, že se gesto fotografa uskutečňuje ve skutečnosti někde „uvnitř“ aparátového programu. Aparát sice koná to, co fotograf chce, ale fotograf může chtít jen to, co aparát může. Všechny obrazy vytvořené fotografem se musí proto nacházet v programu aparátu a podle předchozí úvahy to jsou „předvídatelné“, neinformativní obrazy. To znamená: nejen gesto, nýbrž i záměr fotografa je funkcí aparátu. A přesto se musí plně automatické fotografování zřetelně odlišovat od fotografií tvůrce fikcí, neboť v druhém případě bojuje lidský záměr proti automatickosti aparátu zevnitř, z aparátové funkce.

Gesto, jemuž vděčí technické obrazy za svůj vznik, je dvojnásobně rozporné. Nejprve se vyrobily aparáty, které mají automaticky zhotovovat informativní situace. A protože se to ukázalo jako

rozporné, pokoušejí se tvůrci fikcí obrátit toto automatické zhotovování proti automatickosti, přičemž tento pokus sám probíhá uvnitř automatického aparátu samého. Technické obrazy jsou výsledkem tohoto dojití do sebe stočeného gesta, výsledkem komplikovaného zápasu mezi vynálezci a kontrolory aparátů, výsledkem spolupráce mezi oběma, zápasu a spolupráce aparátů a lidí. Jsou to obrazy dramatické.

Porovnáme-li nyní toto gesto s gestem tradičního zhotovování obrazů (jak bylo popsáno v předchozí kapitole), pak zjistíme, že k němu dochází na dvou zcela jiných úrovních. U technických obrazů jde o to, aby se komputování (skládání) bodových prvků nejprve naprogramovalo a pak opět deprogramovalo, aby se tak složilo do informativní situace. Jedná se o gesto, které je usku-tečňováno v bodovém universu, při němž koncečky prstů stiskávají tlačítka aparátů a struktura tohoto gesta je právě tak bodová jako struktura universa, totiž sestává s jasných a zřetelných minigest. Záměrem těchto gest je vytvářet z bodových prvků dvourozměrné obrazy. Vynořit se z nulrozměrnosti do obrazové dimenze. Z prosti mezer do povrchu, z nejabstraktnějšího do zdánlivě konkrétního. „Zdánlivého“, neboť je fakticky nemožné složit body do plochy. Protože každá plocha je složena z nekonečně mnoha bodů, bylo by třeba složit nekonečně mnoho bodů, aby se vytvořila skutečná plocha. Proto může gesto tvůrce fikcí vytvářet jen zdánlivé obrazy, totiž plochy, které ve skutečnosti jsou plně mezer, rastrované plochy. Tvůrci fikcí se musí spokojit se zdánlivými plochami, s trompe-l'oeil.

Gesto tvůrce fikcí směřuje od bodu k nikdy nedosažované ploše, gesto tradičního výrobce obrazů od světa objektů ke skutečné ploše. První gesto se pokouší konkretizovat (z krajní abstrakce se vrátit k představitelnému), druhé gesto abstrahuje (odstupuje od okolí). První gesto vychází z kalkulu, druhé z pevného okolí. Zkrátka, zacházíme zde se dvěma zcela odlišně utvářenými, protikladně obrácenými obrazovými plochami, i když se zdají splývat (jako např. epidermis a cutis). Hovoříme-li proto o „významu“ obrazů, o jejich dekodování, musíme si být vědomi, že význam technických obrazů se musí hledat někde jinde než význam obrazů tradičních.

Dekódování technických obrazů je úkolem, který – z důvodů podrobněji uvedených níže – jsme ještě nedokázali zvládnout. Dokud však toho nejsme schopni, zůstáváme jimi fascinováni a jsme programováni k magicko-rituálnímu chování. Kritické přijímání technických obrazů vyžaduje úroveň vědomí, která odpovídá té úrovni, na níž jsou vytvářeny. To klade otázku, zda my – jakožto společnost – jsme schopni takový skok vědomí uskutečnit. Abychom tuto otázku zvažili, je za současného bytí-ve-světě nutné prozkoumat naše současné způsoby chování.

4. STISKÁVAT

Svět, který se rozpadl abstrakcí všech vodítek na bodové prvky, musí být složen, aby se stal znovu prožitelným a zpracovatelným. To je povolání tvůrců fikcí. Bodové prvky, které se mají složit, nejsou však ani uchopitelné, ani viditelné, ani pochopitelné: nelze je získat ve skládajícím uchopení, nýbrž pomocí zařízení, která mohou sahat do hromad bodů. Tato zařízení se nazývají tlačítka. Ačkoli jsme s tlačítka dávno obeznámeni a povětšinou je používáme bezmyslenkovitě, jsme daleko toho, abychom je prohlédli. Chceme-li tedy nahlédnout, jak se nacházíme ve světě, stiskáváme-li konečky prstů tlačítka, pak musíme blíže zkoumat toto stiskávání tlačítek.

Tlačítka jsou všudypřítomná. Vypínače okamžitě osvětlí temné místnosti, motor auta naskočí, jakmile otočíme klíčkem, a stisknutím spouště kamery vyvolá okamžité sejmutí obrazu. Co nás přitom napadne jako první, je skutečnost, že se tlačítka pohybují v čase, který není přiměřený lidské každodennosti, v čase, pro nějž platí jiné řády velikosti. Tlačítka se totiž pohybují v infinitesimálním universu bodových prvků, v nekonečné malých veličinách, kde čas probíhá bleskově rychle. Druhá věc, která nás u tlačítek napadne, je skutečnost, že slouží k převodu nekonečně malých veličin na veličiny řádu člověka, a dokonce i do veličin obrovských. Stisknutí vypínače způsobí, že se z universa elektronů přeskočí do oblasti, v níž měřítkem všech věcí je člověk. A stisk jiného přepínače může trhat skály nebo připravit konec lidstva. Tlačítka jsou tudíž zařízení, která přemosťují slavný sendvič, podle nějž sestává ze tří vrstev: nukleární, lidské a astronomické dimenze.

Často je tomu tak, že tlačítka nejsou osamocené knoflíky, nýbrž vytvářejí klávesnice, na nichž si lze vybírat. Stisknu-li jeden mou zvolený knoflík na klávesnici televizoru, pak se na obrazovce objeví okamžitě ten obraz, který jsem si vybral mezi obrazy, které jsou mi k dispozici. Bez ohledu na subhumánně malé rozměry, v nichž tlačítka cupitají, nacházejí se ve službách lidské svobody. Generace, která ještě nevyrůstala s počítačovými klávesnicemi, může

na nich ještě toto strašidelné, magické prožívat. Zatímco koncečky mých prstů se pohybují vybírávě po klávesnici mého psacího stroje, aby napsaly tento text, uskutečňují zázrak. Své myšlenky drobím na slova, slova na písmena a pak volím klávesy, které odpovídají těmto písmenům. Své myšlenky „kalkuluji“. A na papíře, zasunutém do psacího stroje, se pak tato písmena objevují, každé samo o sobě, jasně a zřetelně, a přesto tvoří lineární text. Psací stroj „skládá“ to, co jsem vykalkuloval. Daří se mu skládat bodové prvky do řad. Je to zázrak, a to i přes průhlednost daného postupu. Mohu totiž pozorovat, jak každá stisknutá klávesa uvádí do pohybu páku, jak udeří zvoleným písmenem do stránky a jak se válec stroje posune dále, aby udělal místo dalšímu písmenu. Vzdor této průhlednosti není to záležitost strašidelná.

Přitom jsou takové mechanické psací stroje klávesnice archaické. Např. u textových editorů se psaní prostřednictvím stiskávání tlačítek stalo dávno neprůhledným postupem, procesem probíhající v černé skřínce, do níž písaři vůbec nevidí. Aparát není žádný stroj a mechanické z něj vyprchalo. Zkoumáme-li, jak se na obrazovce počítače syntetizují obrazy prostřednictvím stiskávání tlačítek, pak můžeme jakýmsi zpětným pohledem uvidět i zázrak mechanického stiskávání tlačítek: je to zázrak skládání předcházejících kalkulací, zázrak, jemuž technické obrazy vděčí za svůj vznik.

Sloveso „hmatat“ znamená zprvu slepé tápání v naději, že něco náhodně najdeme. „Heuristiku“. Fakticky je to ta metoda, kterou píší šimpanzi na psacím stroji, přičemž z velmi dlouhodobého pohledu (z pohledu futurologického, který zahrnuje několik milionů let) musí šimpanzi náhodně vytvořit stejný text, jako je tento. Nemohu ovšem tvrdit, že mé vlastní psaní na psacím stroji prožívám jako slepé fukání. Spíše jsem přesvědčen, že můj text není výtvořem náhody, která se stala nutností, nýbrž že klávesy volím záměrně. Při psaní mám k dispozici „universum alfanumerických znaků“ (více než 45 kláves), a každé uhozený na klávesu je pro mne důsledkem svobodného rozhodnutí. Jsme v pokušení říci, že právě tím se liším od šimpanzů: že záměrně zkracuji na lidský časový rozměr tu astronomickou dobu, která je nutná ke vzniku

tohoto textu podle heuristické metody hrou náhody. Odlišuji se od šimpanzů a podobných idiotů tím, že vytvářím totéž co oni, jen rychleji. Střízlivě vyličení lidské svobody a důstojnosti.

Tato záležitost se však dá vylčit i jinak. Zatímco šimpanz se noří při svém fukání do slepé hry náhody a nutnosti, já tuto hru „transcenduji“. Při svém fukání odhlížím od hry (psacího stroje) a soustřeďuji se na psaný text. Nechci se na tomto místě nořit do toho filosofického bahna, které obklopuje problém svobody, tohoto odhlížení od daného a pohlížení na je-a-má-být a chci se omezit na dané. Zeptám se proto: existuje nějaká možnost jak odlišit text napsaný šimpanzem od mého vlastního, i kdyby byly písmeno po písmeni totožné? Lze za mým textem – na rozdíl od textu šimpanzova – odhalit nějaký hodnotící, informativní záměr? Pokud ano, pak lze pohlížet na lidskou svobodu a důstojnost jako na specifickou činnost, již se realizují hodnoty.

O čem zde lze diskutovat, je rozlišování mezi lidskou a umělou inteligencí, mezi záměrně a automaticky vytvořenými informacemi. Šimpanzi, písaři na psacím stroji, jsou nepochybně mimořádně primitivní umělou inteligencí. Jsou vzácní, nákladní a pomalí. Textové editory jsou naproti tomu početnější, levnější a především mnohem rychlejší. Lze tedy text vytvořený textovým editorem, který se kryje písmeno po písmeni s mým, odlišit od textu mého? Ptáme-li se takto, pak se ukáže, že textový editor netápe slepě, nýbrž je naprogramován. Text je v jeho programu předem obsažen. Netápe „zcela náhodně“, nýbrž si pohrává s dostupnými klávesami podle pravidel hry v kostky, tedy nikoli ve smyslu „čisté“, nýbrž „aleatorické“ náhody („alea“ = kostka). Text textového editoru je „šťastným hodem“, předvídanou náhodou. Lze tento šťastný hod odlišit od mého vlastního textu – nebo je tento text právě tak šťastným hodem, jen jinak programovaným?

Takto náhodně si však pohrává i šimpanz. Jen se přitom drží velmi volných pravidel. Má dovolenu každou kombinaci kláves, a právě proto trvá tak dlouho, než dorazí k mému textu. Lze tedy o šimpanzovi říci, že je „svobodnější“ než textový editor? A stenotypista, který bude můj text prepisovat, nehraje také v kostky, jen podle mnohem přísnějších pravidel, podle nichž sleduje předlože-

ný vzor klávesu po klávese? Tak se šimpanz nachází na „otevřeně“ straně hry v kostky a stenotypista na straně „uzavřené“. Možná by se tímto způsobem dala sestavit hierarchie programů podle stupňů jejich „otevřenosti“: šimpanz je „nejsvobodnější“ pisař, stenotypista „nejnesvobodnější“, a textový editor je někde uprostřed. Kde se však v této hierarchii nachází mé vlastní místo: jsem „nesvobodnější“ než šimpanz, ale „svobodnější“ než textový editor? A lze toto mé postavení vyčíst z mého textu? Nepříjemná otázka, neboť rozčleďdává specifickou svobodu.

Třeba se dá tato specifická zachránit oklikou. Při stiskávání tlačítek jde přece o tlačením na zařízení, která byla zhotovena lidmi. Nemá se tedy hledat lidská svoboda nikoli ve stiskávání tlačítek, nýbrž ve zhotovování těchto tlačítek? Nikoli v naprogramovaném činu, nýbrž v programování? Nikoli v šimpanzovi, nikoli v textovém editoru, stenotypistovi nebo ve mně, nýbrž ve vynálezci psacího stroje? To byl někdo, kdo vytrhl z kontextu latinská písmena, arabské číslice a některé logické symboly, aby jim pomohl na klávesy. Někdo, kdo kalkuloval myšlenkové procesy (odstranil z nich vodítka) a pak sestrojil stroj, který mohl tyto kalkulace skládat do textů. Je dosti jedno, jaký typ automatu zabudoval do svého stroje vynálezce psacího stroje (zda šimpanze, textový editor, stenotypistu nebo mne) a jak tyto automaty naprogramoval, neboť dříve či později se musí na listu papíru objevit všechny texty, i mé. Specificky lidskou svobodou by pak byla svoboda programování.

Dodávám: můj příklad s psacím strojem je záluďný. Je absurdní chtít připisovat vynálezce psacího stroje odpovědnost za tento můj vznikající text. Kdybych byl zvolil jiný příklad (například klávesnici televizního přijímače), byla by tato absurdnost méně patrná. Většina tlačítek má fakticky (jak bude ještě ukázáno) povahu klávesnice televizního přijímače. Odtud pochází dojem, že programátoři jsou ti, kdo skrytě drátují naše chování. Nahlédneme-li absurdnost tohoto argumentu, pak jsme zvrátili značnou část současné kulturní kritiky.

Argument, podle něž jsou programátoři odpovědní za chování společnosti, je však radikálně nepřijatelný z ještě jednoho důvodu. Při zpětném postupu od tlačítka k programu a odtud zpět k pro-

gramátorovi jde totiž o krok do propasti nekonečného regresu. Příklad: šimpanz i já sám jsme, zcela stejně jako psací stroj, produkty hry v kostky, produkty programu. Oba jsme vznikli v průběhu aleatorické hry s genetickou informací. V mém programu (zdá se však, že nikoli v programu šimpanze) se nachází vynález tlačítek, který se jednou musel náhodně uskutečnit. Má se za tímto mým programem hledat nějaký programátor? Nadlidský programátor, který by nesl odpovědnost za všechno psaní na psacích strojích (mé i šimpanzovo) a vůbec za všechno chování na světě? Nemůžeme totiž chtít obojí: z jedné strany tupou automatickou tlačítek sahajících do hromad bodových prvků, a z druhé strany programující záměr. Kromě toho bychom upadli bezhlavě do víry v transcendentní determinismus náhody. Odmítneme-li ale takovou orientalizující víru, jsme nuceni odmítnout i argument ve prospěch programátorů chování společnosti. Nevěříme-li na nějakého slepého transcendentního programátora, tím méně můžeme věřit na nějakého bystrozrakého imanentního programátora.

Jak je tomu tedy s lidskou svobodou při psaní na psacím stroji? Při tomto průhledném, mechanickém postupu? Třeba následovně: stiskávám-li tlačítka, vím, že se jedná o naprogramované zařízení, které sahá do roje bodových prvků a skládá je do textů. Víím, že se tak může dít automaticky textovým editorem, aleatoricky šimpanzem a kopírovačím způsobem u stenotypistů a že přitom vznikne stejný text, jako je tento můj. Víím proto, že jsem svými tlačítky vtařován do spletitého determinismu náhody a nutnosti. A tomu navzdory prožívám své gesto psaní konkrétně jako svobodné gesto, a sice v tak vysokém stupni svobodně, že bych se raději vzdal života než psaní na psacím stroji. „Scribere necesse est, vivere non est.“ Při psaní se totiž má existence soustřeďuje do konečků prstů: veškeré moje chtění, myšlení a jednání do nich v jisté míře vtěká a jimi pak skrze klávesy, skrze jimi hmatané bodové universum, skrze psací stroj a skrze list papíru pak proudí do veřejného prostoru. Tato má „politická“ svoboda, toto moje stiskávající, publikující gesto je mým konkrétním hmatovým prožitkem.

Právě vyznané nadšení nad klávesami je třeba začlenit do kontextu obou předchozích kapitol: prvním gestem, které osvobodilo

člověka z životního světa, je gesto jednání. Druhým je imaginativní zkoumání. Třetím pojmové vysvětlování. A čtvrtým osvobozujícím gestem je skládající hmatání, stiskávání tlačítek. Člověk se stává subjektem světa díky ruce, díky oku se stává tím, kdo přehlíží a pohlíží na svět, vládcem světa se stává díky prstům, a tím, kdo dává světu smysl se stává díky konečkům prstů. Na současnou kulturní revoluci lze pohlížet jako na přenos existence na konečky prstů. Práce (ruka), ideologie (oko) a vyprávění (prsty) se stávají podřízenými programovanému skládání (spíčkám prstů). Tim nás klávesy osvobozují od naléhavosti měnit svět, pohlížet na něj a vysvětlovat jej, a osvobozují nás k úkolu, který spočívá v propůjčování smyslu světu a životu v něm.

Nadšení nad klávesami, které jsem se pokoušel vyjádřit pomocí příkladu psaní na psacím stroji, je však patrně zřetelnější na klávesnicích aparátů. Je to nadšení tvůrců fikcí: fotografů, kameramanů, videofilmařů, a především obyvatel budoucí společnosti, kteří syntetizují počítačové obrazy. Toto nadšení pro dávání smyslu, toto opovrhlivé překonání manuální práce, ideologie a vypořádávání se a toto sebesoustředění na vytváření nepravděpodobných dobrodružných situací bude panujícím naladěním, jakmile klávesy na sebe nabalí existenciální zájmy lidstva. A to navzdory vědomí o subhumánní automatické povaze kláves.

Tohoto stavu, v němž klávesy osvobozují lidi k dávání smyslu, ještě není dosaženo. Místo toho se nacházíme v situaci, která je ovládána relativně primitivními, ještě ne správně prohlédnutými, a proto ne správně instalovanými klávesami. Existují totiž dosud (a chybně) ještě dva typy kláves. Jeden typ „posílá“ zprávy (nazvěme jej „produktivní klávesou“), druhý zprávy „přijímá“ (nazvěme jej „reproduktivní klávesou“). První typ je zařízením ke zveřejňování privátního, druhý je zařízením k privatizaci veřejného. Příklad: klávesy televizních producentů slouží ke zveřejňování privátních představ a pojmů producentů a klávesy televizních přijímačů slouží k přijímání těchto představ a pojmů, které se nyní staly veřejnými, v privátním prostoru. Oba typy kláves jsou nějak

vzájemně synchronizovány, panuje však u nich dvojitá naladěnost: na „vysílající“ straně naladěnost na vytváření fikcí (ono nadšení, které jsem se výše pokoušel vylíčit), na straně „příjemce“ naladěnost na to, být manipulován (na němž se zakládá ona kritika kultury, proti níž jsem se pokoušel výše argumentovat).

Prozkoumáme-li nyní oba tyto druhy kláves, pak s překvapením zjistíme, že spočívají na překonané představě a pomějeji vlastní povahu kláves. Spočívají totiž na představě „diskursu“: zpráva se vytvoří v privátním prostoru odesílatele, pošle se veřejným prostorem a přijme v privátním prostoru příjemcem. Ve výše uvažovaném příkladu: zpráva televize se vytvoří v privátním prostoru producenta, pošle se veřejným prostorem a přijme v privátním prostoru televizního diváka. V universu kláves však není žádná řeč o „privátním“ a „veřejném“. Producent nevytváří svou zprávu v privátním prostoru, nýbrž ve vysílacím aparátu, v komplexu zařízení a funkcionářů. Zpráva probíhá elektromagnetickým polem a bylo by nesmyslem hovořit o něm jako o „republice“. A ten prostor, v němž se nachází televizní aparát – ten je otevřen nešetným zpráвам a nelze jej vlastně nazvat „privátním“. Kromě toho jsou vysílající a přijímající aparáty vzájemně uzpůsobeny a fungují jako jednota. Zkrátka, klávesy zrušily hranici mezi privátním a veřejným, smušily politický prostor s prostorem privátním a učinily všechny tradiční představy o „diskursu“ neplatnými.

Oba současné typy kláves spočívají tudíž na nepochopení povahy kláves. V povaze kláves je, že se „dialogicky“ (například kabelem) spojují, vytvářejí síť, a fungují tedy nikoli jako diskursivní, nýbrž dialogová zařízení. Rozlišování mezi „vysílajícími“ a „přijímajícími“ klávesami, mezi „produktivními“ a „reproduktivními“ klávesami je třeba tudíž pokládat za provizorní. Psací stroj je jen předstupněm dálnopisu, klávesnice pračky jen předstupněm k zařízení, založeném na zpětné vazbě mezi výrobcem praček a jejich uživatelem. A současná situace s klávesami je dohromady jen předstupněm telematické společnosti.

Klávesy zrušily naše představy o „politice“ a „privátním“, a nutí nás uvažovat v jiných kategoriích. Tváří v tvář vynořující se situaci, ovládané dialogově propojenými klávesami, nemůžeme

už zacházet s pojmy jako „McLuhanova globální vesnice“. Kde neexistuje veřejná návěs a žádné privátní vesnické domy, tam nemůže být řeč o vesnici. Tkáň kláves a dialogických spojení mezi nimi připomíná spíše strukturu mozku. Místo „globální vesnice“ by se tedy mělo hovořit spíše o „globálním mozku“. A v takové struktuře nelze činit rozdíl mezi stisknutím spouště fotokamery a startem pračky. Obě stisknutí přijímají a vysílají ve stejné míře.

V současném stavu vývoje kláves existují stále ještě chybné klávesy, totiž takové, které mi jen dovolují volit, nikoli však se vyjadřovat (např. klávesnice televizního aparátu). Proto se ještě stále nachází svoboda volby v rozporu se svobodou existenciální. A proto také ještě nemohu obdivovat klávesy televizního přijímače nebo pračky (ledaže bych sdílel nadšení uživatele pračky v reklamě na pračky). Od pozdnějšího stadia automaticčnosti však mohu očekávat, že mne nadchnou vůbec všechny klávesy, protože se všechny stanou zařízeními, která mi dovolí spolu se všemi ostatními propůjčovat smysl vířícímu chaosu bodového universa.

Výrobci technických obrazů, tvůrci fikcí (fotografové, kameramani, videofilmaři) stojí na konci dějin sensu stricto. A v budoucnosti budou všichni lidé tvůrci fikcí: budou disponovat klávesami, které jim dovolí syntetizovat společně s jinými obrazy na počítačové obrazovce. Všichni budou stát na konci dějin sensu stricto. Svět, do nějž jsou postaveni, nemůže být počítán a vyprávěn: rozpadl se na bodové prvky (na fotony, kvanta, elektromagnetické prvky), stal se neuchopitelným, nepředstavitelným, nepochopitelným. Kalkulovatelnou hromadou. A jejich vlastní vědomí, jejich myšlenky, přání a hodnoty se rozpadly na bodové prvky (na informační bity). Kalkulovatelná hromada. Tato hromada se musí poskládat, aby se svět stal opět uchopitelným, představitelným, pochopitelným a vědomí se opět stalo vědomým sama sebe. To znamená: vířící body kolem nás a v nás musí být složeny do ploch, musí být ztvárněny.

Nyní disponujeme k tomu nezbytnou fantazií, totiž aparát, pomocí nichž můžeme vytvářet fikce. Víme, že tyto aparáty fun-

gují na principu náhody a nutnosti (na principu počtu pravděpodobnosti), že fungují automaticky. A přesto máme při stisku spouště oprávněné přesvědčení, že dáváme zaunýšený smysl vířícímu a zcela abstraktnímu universu kolem nás a v nás. Právě to je tak hrozivé a uchvacující na vytváření fikcí, na stiskávání kláves, že totiž technické obrazy jsou výplody mozku, které propůjčují světu i nám smysl.

Následující kapitola hodlá pojednat o tomto vyvážení fikcí a o této fantazií a odlišit je od předchozí imaginace tradičních výrobci obrazů. Hodlá pojednat o technických obrazech, těchto výplodech z bodů, fiktivních výplodech nadcházejícího kosmického mozku. Hodlá ukázat, jak se z těchto bodů pomocí kláves vynořují povrchy a jak se v těchto plochách projevuje fantazie, která by před vynálezem kláves nebyla možná.

5. UTVÁŘET

Technické obrazy jsou fiktivní plochy. Pozorujeme-li fotografii lupou, vidíme zrna. Přiblížíme-li se k obrazovce televizoru, vidíme body. Fotografie je sice chemický obraz a televize obraz elektronický, takže máme co do činění se dvěma odlišnými bodovými strukturami, fundamentální výstavba z bodových prvků je však táž. Dokud ještě existují obrazy, které spočívají na chemii (čemuž už tak zanedlouho nebude), klade se bezpochyby problém utváření bodů do ploch technicky (a tím i epistemologicky) jinak než u obrazů elektronických. To, na čem zde však záleží, je základní povaha, která je společná všem technickým obrazům: zkoumají-li se zblízka, ukáží se být fiktivními plochami složenými z bodových prvků.

Abychom to uviděli, musíme je ovšem skutečně prohlížet. Při pouhém pohledu se technické obrazy jeví jako plochy. Prohlížení je nanáhavější než pohled, což vysvětluje, že na vše pohlížíme a téměř nic nepohlédneme. Technické obrazy vděčí za svůj plošný charakter naší lenosti prohlédnout si je blíže. Tento rozpor mezi pohledem a prohlížením, mezi „povrchním čtením“ a „close reading“ vede ke známému problému distance mezi pozorovatelem a pozorovaným. Pokusím se zde ukázat, že se tento problém klade u technických obrazů zcela jinak než u těch objektů, které nás obklopují jakožto „objektivní svět“.

Můj dřevěný stůl, na němž píši tento text, je při bližším přiblížení rojem částic a do značné části je prázdným prostorem. Jeho solidní plocha je klamem. Kdyby můj psací stroj propadl deskou stolu, byla by to krajně nepravděpodobná náhoda, vůbec by to však nebyl „zázrak“. Proto mohu při psaní nedbat veškerého vědění o zrnité struktuře mého stolu a spoléhat se na jeho solidnost. V případě stolu následuje teorie po praxi, což znamená: „vědeckí teoretici“, kteří vypočítali kvantovou strukturu mého stolu, se objevili až později a s výrobou mého stolu nemají nic společného.

Včera jsem v televizi viděl Mozartovu operu „Cosi fan tutte“. Při bližším prohlížení jsem viděl stopy elektronů v katodové trubi-

ci. Na rozdíl od stolu však nemohu nedbat vědění o zrnité struktuře viděného obrazu, neboť za tento obraz vděčím „vědeckým teoretikům“. Teprve ti vůbec umožnili věrejší „Cosi fan tutte“. To, co jsem včera konkrétně prožíval jako krásu, spočívá na kalkulacích, skládáních, komputacích bodového universa, čteného zblízka, „close“. Teorie předchází praxi „Cosi fan tutte“ a bez teorie není tato praxe možná.

Příklady stolu a televizního obrazu „Cosi fan tutte“ dovoluji uvážit zde zmíněný pojem „utvářet fikce“. Nemá smysl chtít tvrdit, že si solidnost stolu jen fiktivně představuji. Tato solidnost je totiž konkrétní, a její rozpad na bodové prvky se stane patrným až po řadě abstrakcí z této konkrétní solidnosti. Oproti tomu je správné, že jsem si včera představoval, že jsem viděl Mozartovu operu, neboť to, co jsem včera viděl, je důsledek série konkrétní (kalkulací a komputací, skládání) abstraktních bodových prvků. A právě proto jsem včera měl konkrétní prožitky. Konkrétní byl proto, že pro mne byl utvořen z abstrakcí. „Vytváření fikcí“ má tedy označovat onu schopnost, již universum, které se abstrakcí rozpadlo na bodové prvky, kráčí zpět do konkrétního. Navrhuji proto, aby se o „fantazii“ hovořilo až od vynálezu technických obrazů. Teprve poté, co máme fotografie, filmy, televizi, videa a počítačové obrazovky, víme, co znamená „představovat si“.

Prohlédneme-li si technické obrazy zblízka, ukáže se, že to vůbec nejsou obrazy, nýbrž symptomy chemických nebo elektronických procesů. Fotografie ukazuje chemikovi, které reakce specifických fotonů byly spušteny ve specifických molekulách sloučenin stříbra. Televizní obraz ukazuje fyzikovi, kterými drahami proletěly v katodové trubici specifické elektrony. Takto „čteny“ jsou technické obrazy objektivními zobrazeními procesů v bodovém universu. Činí tyto procesy viditelnými, tak jako ve Wilsonově komoře činí stopa částice viditelnou tuto částici. Tato „objektivita“ však vede ke známým epistemologickým potížím. Částice je totiž patrná jen tehdy, použijí-li se specifická zařízení (médiá), jako citlivé povrchy, katodové trubice nebo Wilsonovy kamery, čímž vyvstává nelehká otázka, zda tato zařízení neovlivňují ten jev, který mají učinit viditelným.

Technické obrazy se stávají obrazy teprve tehdy, když se na ně díváme povrchně. K tomu, aby byly obrazy, vyžadují odstup pozorovatele. Kdyby nějaký fyzik pozoroval zblízka věrejší televizní obraz „Cosi fan tutte“, viděl by stopy elektronů v katodové trubici. To, co by tento hluboký vzhled fyzika osvětlil, by byla strnulá banalita bodového universa, této hry nutnosti a náhody. Naproti tomu já, který jsem se díval povrchně, jsem skutečně viděl „Cosi fan tutte“. Chvála povrchnosti, chvála fantazie a pohrdání hlubším vzhledem? „Umění je lepší než pravda?“

Vědeckí teoretici, títo lidé hlubokého vzhledu, ovšem věrejší obraz nevytvořili, nýbrž jej jen umožnili. Vytvořili jej pracovníci televize, tvůrci fikcí – a to jsou povrchní lidé. Mačkali různé knoflíky a tím spouštěli procesy, do nichž nemusí mít žádný hluboký vzhled, a tím mi umožnili právě tak nevědomě stiskávat tlačítka, abych uviděl „Cosi fan tutte“. To, co se odehrává v různých černých skříňkách mezi tvůrci fikcí a mnou, je otázka, kterou je třeba směřovat na lidi s hlubokým vzhledem. Jestliže však jde o to, dotazovat se fantazie, pak musíme „kyberneticky“ ponechat černé skříňky černými.

To znamená: Otázka po vytváření fikcí má za následek podivnou (a novou) nedůvěru k hlubokým vysvětlením, podivné (a nové) pohrdání jakoukoli hloubkou. Vědecká vysvětlení a z nich vyplývající techniky jsou sice pro fantazii nezbytné, přesto se však staly „nezajímavými“. Tato vysvětlení totiž nabízejí banality. „Zajímavý“ je konkrétní prožitek, dobrodružství, informace, které mi zprostředkovává fikce. Vysvětlení je abstraktní; konkrétní je fikce. Právě to je nové, na vynořující se fantazii, na budoucím vědomí: že se totiž na diskurs vědy a na pokrok techniky pohlíží jako na něco sice nezbytného, že to však už není nic o sobě zajímavého a že dobrodružství hledáme někde jinde, ve fikcích.

Otázka po vytváření fikcí se tedy musí přenést z gesta mačkání tlačítek do vědomí tvůrce fikcí, jak jsem se to pokoušel udělat ohledně psaní na psacím stroji. A pak se zjistí, že gesto mačkání tlačítek je v obou případech totéž, že se však u vytváření fikcí jedná o jiné vědomí. Zde totiž nejde o průhledné stroje, nýbrž o neprůhledné aparáty. Tvůrci fikcí nestojí nad aparáty tak jako

autor nad psacím strojem, nýbrž stojí uprostřed, jsou s nimi a jimi pohlceni. Jsou mnohem úzěji spjati s aparáty než autor s psacím strojem. Vytváření fikcí je mnohem „funkcionálnější“ než psaní textů, je to programovanější postup. Píší-li text, píší nad strojem. Vytvářím-li technické obrazy, vytvářím je zevnitř aparátu.

Dvě věci tuto okolnost osvětlí. Za prvé: tvůrci fikcí mačkají tlačítka, která spouštějí pro ně neuchopitelné, nepředstavitelné a nepochopitelné procesy. A za druhé: obrazy, které vytvářejí, nezhotovují oni, nýbrž aparáty, a to automaticky. Na rozdíl od toho, kdo píše na psacím stroji, nepotřebují tvůrci fikcí hluboko pronikat do své činnosti. Aparáty je od této nutnosti osvobozují k tomu, aby celou svou pozornost mohli věnovat vytváření fikcí. Píšíci se musí zajímat o strukturu svého textu: o písmena, o pravidla, která uspořádávají písmena do řad (pravopis, gramatika, logika) a o fonetické, rytmické a hudební aspekty svého textu. Větší část jejich tvůrčího, informativního výkonu spočívá právě v modelování těchto struktur. Zeela jinak je tomu u tvůrce fikcí: ten disponuje automatickými aparáty, které toto vše pro něj vyloučí, čímž mu umožní, aby se plně soustředil na fiktivně utvářenou plochu. Jeho kritéria při mačkání tlačítek jsou proto „povrchní“ v dvojném smyslu tohoto slova: nevztahují se na hluboký postup vytváření obrazů a zaměřují se pouze na vytvářený povrch.

Tato povrchnost tvůrčí fikcí, k níž jsou odsouzeni aparáty a k níž jsou aparáty osvobozeni, dovoluje, aby se prosadila dosud netušená fantazie. Objevují se obrazy, o nichž se dříve ani nesnilo. A přitom jsou fotografie, filmy, televizní a video obrazy, jimiž jsme dnes obklopeni, jen předchůdci toho, co bude moci v budoucnu fantazie vytvořit. Teprve když uvážíme obrazy syntetizované pomocí počítačů, tyto obrazy téměř nemožného, nebo nepochopitelného, nepředstavitelného a nepochopitelného, můžeme vůbec začít tušit, jaká moc fantazie zde povstává.

Tvůrci fikcí mačkají tlačítka, aby „informovali“ – v nejsilnějším smyslu tohoto slova. To znamená: činili z možného nepravděpodobné. Mačkají tlačítka, aby svedli automatické aparáty k vytváření situací, které jsou v jejich programu nepravděpodobné. Mačkají tlačítka, aby nechali vynořovat nepravděpodobné z vířícího, apa-

ráty vypočteného bodového universa. A tento nepravděpodobný svět fantazie má vířící bodové universum jakoby potáhnout kůži, aby mu dal smysl. Fantazie je onou silou, jejímž účelem je dát konkrétní smysl abstraktnímu a absurdnímu universu, do kterého se vřháme.

Tato úvaha dovoluje stanovit místo nového vědomí, fantazie. Tvůrci fikcí se nacházejí na nejkrajnější dosud dosažené hranici abstrakce, v nulrozměrném universu, a nabízejí nám možnost znovu v něm konkrétně prožít svět a náš život. Díky fotografiím, filmům, televizním a video obrazům, a v budoucnosti díky obrazům, které budou syntetizovat počítače, jsme vlastně vůbec teprve znovu schopni vrátit se zpět z rozplývajícího se světa abstrakcí do konkrétního prožívání, poznávání, hodnocení a jednání.

Uvážíme-li, co zde bylo řečeno ohledně vytváření fikcí, pak můžeme současnou kulturní revoluci shrnout asi takto. Jsme první generací, která disponuje fantazií v silném smyslu tohoto slova, a všechny výtvoř, imaginace a fikce minulosti musí v porovnání s našimi obrazy blednout. Jsme s to vyšplhat se na takovou rovnu vědomí, na níž je zkoumání hlubších souvislostí, vysvětlování, vyprávění, vypočítávání, zkrátka historické, vědecké, textové lineární myšlení, vytlačeno novým, fikce vytvářejícím „povrchním“ způsobem myšlení. A proto pro nás ztratilo jakýkoli smysl chtít rozlišovat mezi vytvořeným a nevytvořeným, mezi fiktivním a „reálným“. Abstraktní bodové universum, z něž se vynořujeme, nám ukázalo, že vše nevytvořené je nic. Proto jsme se museli vzdát kritérií „pravdivý/nepravdivý“, „pravý/umělý“ nebo „skutečný/zdánlivý“, abychom místo toho používali kritérium „konkrétní/abstraktní“. Fantazie je mocí konkretizace abstraktního.

Veškerá epistemologie, etika a estetika, a především životní pocit jako takový, podléhají zásadní proměně. Žijeme ve fiktivním světě technických obrazů a zažíváme, poznáváme, hodnotíme a jednáme stále častěji v závislosti na těchto obrazech. Za tyto obrazy vděčíme technice, která pochází z vědeckých teorií – teorií, které nás neodbytně poučují, že „ve skutečnosti“ je vše rozpadajícím se rojem bodů, zejméjím prázdnem. Věda a z ní vzešlá technika, tyto triumfy západní civilizace, z jedné strany rozdrobily svět kolem nás

na nic a z druhé strany se vnořily do světa fikce. Proto se zdá, jako by náš dějinný vývoj dospěl do koncového stadia, které se v podstatném ničem neodlišuje od buddhistického obrazu světa: Májin závoj zahaluje zejméj nicotu nirvány. Takto nahlíženo by mocný proud západních dějin ústl do oceánu současového Východu.

Existují četné náznaky správnosti takového sebevražděného pohledu na západní společnost. A přesto takový pohled mívá to podstatné, co se chystá v současné kulturní revoluci. Totiž skutečnost, že fantazie, kterou začínáme mít k dispozici a díky níž vytváříme technické obrazy, vychází z naší schopnosti kalkulovat a skládat vířící nic kolem nás. Proto nejsou naše fikce něčím, čeho bychom se měli vzdát, abychom se propadli do nirvány, nýbrž naopak jsou naší odpovědí na zejméj nicotu, která na nás číhá. Závoj nás obklopujících technických obrazů, jakkoli podobný závoji orientálního, žádá od nás, abychom se proti orientálnímu přístupu angažovali. Nemáme strhávat naše závoje, nýbrž je tkát stále hustěji. Následující kapitoly jsou věnovány zkoumání těchto stále hustěji tkaných závojů.

6. ZNAMENAT

Předcházející analýza vynořující se podoby lidské existence vycházela z hypotézy, že se stále více soustředujeme na konečky prstů, hypotézy, která může být potvrzena pozorováním vsudyprůtomného gesta stiskávání tlačítek. Konečky prstů však nejen stiskávají, nýbrž také na něco ukazují, něco znamenají, ukazují na to, co míní. Nehodlám se zde pouštět do problematiky spjaté s pojmy „ukazovat“, „znamenat“, „mínit“, neboť předpokládám, že „znak“, „význam“ a „meaning“ jsou díky sémantickým rozpravám součástí obecné řeči a nepotřebují vysvětlení. Ostatně současný zájem o sémiotiku dokládá, že si začínáme být vědomi role konečků prstů pro naše nové bytí-ve-světě. To, co jsem si zde předsevzal, je položení specifické otázky: co znamenají, kam ukazují technické obrazy? A s tím související otázky: jaký smysl mají technické obrazy?

Nezdá se, že by tak obecně formulovaná otázka mohla mít nějakou rozumnou odpověď. Existují různé druhy technických obrazů a zdá se, že každý z těchto druhů má význam, který je pro něj specifický. Zdá se, že třeba fotografie znamenají scény v okolním světě, filmy události v okolním světě a počítači syntetizované obrazy mají ještě nedohlédnutelný významový horizont. Výše položenou otázku by tedy bylo třeba směřovat na každý druh technických obrazů zvlášť. A dokonce uvnitř jednoho druhu obrazů jsou zjištělné tak početné formy významu, že tato otázka musí být znovu dále rozčleněna. Například fotografie nějakého domu má patrně zcela jinou významovou formu než fotografie toho druhu, jemuž se chybně říká „abstraktní“. V zásadě by se tak musela tato otázka po významu klást odděleně pro každý technický obraz a zdá se být nesmyslem ptát se obecně po významu technických obrazů. Bydru se však snažit ukázat, že všechny technické obrazy jakéhokoli druhu ukazují týmž směrem.

Před příchodem elektronicky syntetizovaných obrazů panoval dojem, že všechny technické obrazy vznikají zachycením a udržením částic, popřípadě vln, vycházejících z okolního světa. Proto se věřilo, že se u nich jedná o zobrazení jejich okolního světa, který

– každý svým způsobem – znamenají. Tento dojem už není udržitelný pro obrazy, které jsou vytvářeny synteticky. Ty sice také vznikají zachycením a udržením přicházejících částic, jenže to, co ukazují (např. konstruované letadlo nebo „čtyřrozměrnou“ krychli), nelze pokládat za zobrazení jejich okolního světa. V důsledku toho máme nyní sklon rozlišovat dva zásadně se lišící druhy technických obrazů: zobrazení a modely. Jedny znamenají to, co je, druhé, co být má nebo by být mohlo.

Jakmile však provedeme toto rozlišení mezi zobrazením a modelem, narazíme na potíže. Co vlastně míním, tvrdím-li o fotografii nějakého domu, že zobrazuje dům, a o počítačovému obraze letadla, které se má postavit, že je to model? Mním tím snad, že tento dům je někde vně, tedy „skutečný“, a letadlo někde uvnitř, tedy „pouze možné“? Mním tím, že fotograf tento dům „objevil“, kdežto operátor počítače toto letadlo „vynalezl“? Nebo tím míním (poněkud rafinovaněji), že tento dům je příčinou fotografie (byl zde předtím, než byl vyfotografován, a jím odražené paprsky zapříčinily fotografii) a že toto letadlo je jedním z možných důsledků počítačového obrazu (nejprve zde byl obraz a letadlo bylo vyrobeno na základě tohoto obrazu)? Ať už zformuluji rozdíl mezi zobrazením a modelem jakkoli, dostanu se do úzkých.

Jak to totiž vypadá se skutečností, objevem či kauzální funkcí domu zobrazeného na fotografii? Nevypadá tento dům skutečně tak, jak jej vidím na fotografii? (Pokud vůbec má smysl ptát se, jak tento dům ve skutečnosti vypadá.) Fotograf přece tento dům neobjevil třeba tak, jak nějaký chodec objeví, že stojí před domem? (Pokud vůbec má smysl chtít rozlišovat mezi objevem a vynálezem.) A tento dům přece není příčinou fotografie v tom smyslu, jako je psí tlapa příčinou stopy ve sněhu. (Pokud vůbec má smysl hovořit o kauzalitě v universu částic.) Nechci zde říkat, že není možné rozlišovat mezi rovinou bytí nějakého domu tamhle na ulici a rovinou bytí letadla, které se má třeba postavit. Chci naopak říci, že není možné chtít rozlišovat mezi zobrazením a obrazem jakožto modelem.

O fotografii lze tedy tvrdit, že navrhla model nějakého domu, tak jako operátor počítače navrhl model letadla, které se má po-

stavit. A oba modely jsou, v odlišném smyslu, zobrazením něčeho, totiž návrhů kalkulovaných pojmů, které vysvětlují představy, jež samy znamenají okolní svět. U fotografa: představuje si dům tak, jak údajně stojí venku v objektivním okolním světě. Pak vezme do ruky aparát, aby tuto svou představu „pojal“ (přeložil do pojmů jako „perspektiva“ nebo „čas osvitů“). Aparát tyto pojmy kalkuluje automaticky. A fotograf stiskne tlačítko, aby dal aparátu podnět k provedení těchto kalkulací, k utvoření fikce tohoto domu do obrazu. U počítačového operátora: představuje si letadlo, jak by mohlo stát v objektivním okolním světě. Pak vezme do ruky aparát (nebo sáhne po aparátu, který stojí na jeho stole), aby tuto svou představu „pojal“ (přeložil do pojmů jako „rovnice aerodynamiky“ nebo „výrobní náklady“). Aparát tyto pojmy počítá automaticky. A uživatel počítače stiskne tlačítka klávesnice, aby dal aparátu podnět k provedení těchto výpočtů, k utvoření fikce letadla na obrazovce. U obou, fotografa i uživatele počítače, působí též fantazie, jen u uživatele počítače je tato fantazie jasnější než u fotografa, je si více vědoma toho, kdo vytváří fikce. Nemá tudíž smysl chtít v technických obrazech rozlišovat mezi modelováním a zobrazováním. Všechny technické obrazy jsou fikce.

U fotografa domu lze totiž tvrdit, že něco, stejně jako uživatel počítače, fiktivně utvořil. Utvářel dům nikoli tak, jak skutečně je, nýbrž jak by být měl. Tento dům neobjevil, nýbrž vynalezl. A tento dům není příčinou jeho obrazu, nýbrž – jak ukážeme – následkem tohoto obrazu. O fotografovi lze tedy tvrdit, že vytvořil model domu. Obráceně však lze o uživateli počítače tvrdit, že zobrazil letadlo. Měl totiž, stejně jako fotograf, představu a pojem toho, co má ukázat, a právě to zobrazil. Chtít rozlišovat mezi zobrazením a modelem je v oblasti technických obrazů ztracenou záležitostí. Ať už jsou tyto obrazy jakéhokoli druhu, nejsou reprodukcující, nýbrž produkující. Ve všech působí též fantazie.

To však neznamená, že bychom se měli vzdát jakékoli klasifikace technických obrazů podle toho, co znamenají. Musíme jen zvolit jiná klasifikační kritéria, kritéria, která odpovídají povaze technických obrazů. Tyto obrazy lze např. klasifikovat podle stupně jejich informačního obsahu: na více či méně informující, překva-

pivé, předvídatelné. U fotografie domu ve Florencii mohu např. říci, že jsem něco podobného už často vídal a že pro mne tento obraz „téměř nic neznamená“. A u počítačového obrazu nevýrozměrné rychle mohu říci, že jsem nic takového nikdy neviděl, a že je proto tento obraz pro mne „významný“. Nemohu tedy sice rozlišovat mezi zobrazováním a modelováním, mezi redundantními a informativními obrazy však ano. Ostatně jsem totiž neřikal, „co“ obrazy znamenají, nýbrž „nakolik“ znamenají. Pro technické obrazy je to správný způsob nahližení.

Je zvykem rozlišovat technické obrazy nikoli podle jejich významu, nýbrž podle jejich techniky, např. je dělit na obrazy chemické a elektronické. Chemické obrazy lze opět rozdělit na němé a nehybné (fotografie) a na zvukové a pohyblivé (filmy). Elektronické obrazy lze dělit do různých dílčích druhů – od videa až k počítačovým obrazům. Takovou klasifikaci lze číst chronologicky: jedna technika následuje po druhé a může nahradit techniku předcházející. Jestliže první technické obrazy byly chemické (fotografie) a nejnovejší jsou elektronické (syntetické), pak lze konstatovat obecnou tendenci k syntetizování všech technických obrazů, a především fotografií. Takový chronologický způsob čtení klasifikací podle technik má nepochybně vliv na klasifikaci podle významů. Technika, již vděčí obraz za svůj vznik, je totiž sama informativní, a čím je novější, tím je informativnější. Z toho hlediska nás překvapí spíše syntetický obraz než fotografie. Fotografie se jakožto technika začíná stávat redundantní. A to je výzva fotografům a výrobcům filmů. Jejich kritérium ohledně obrazů je, jak už bylo řečeno, „redundantní/informativní“ a jejich fantazie směřuje k vytváření obrazů informativních.

Otázka po významu technických obrazů je především otázkou po směru, jímž ukazují gesta jejich tvůrců. Kam ukazují koncečky prstů, jímž vděčí tyto obrazy za svůj vznik? Jaký je postoj zhotovitele těchto obrazů? „K čemu?“ Zkoumáme-li tento postoj, toto vytvářející gesto, z hlediska těchto otázek, pak poznáme, že se v něm projevuje revolučně nová forma lidské existence, mocné a

mohutné obrácení postoje člověka vůči světu. Toto obrácení je tak mocné a mohutné, že máme potíže je pochopit. Tvůrci fikcí, výrobci technických obrazů, zaujímají totiž postoj proti světu, ukazují na něj, aby mu dali smysl. Jejich gesto je rozkazovací, imperativní gesto kodifikování. Tvůrci fikcí jsou lidé, kteří povstali proti světu a kteří na něj ukazují konečky prstů, aby jej informovali. Technické obrazy mají tento imperativní, kodifikující význam.

Je to obrácení předchozího postoje lidí vůči universu. Lineární historické vědomí, které je texty informováno a které texty vytváří, se nachází ve světě, jenž vyžaduje, aby byl čten, dešifrován. „Natura libellum“. Svět je pro takové vědomí kodifikovaným textem, který se má vysvětlit a interpretovat. Výsledkem této výzvy světa lidem je mezi jiným diskurs vědy, tato lineární série vysvětlování procesů. Ze světa vycházejí k lidem ukazatele, významové vektory: svět znamená pro lidi něco. Ve světě je vše znakem něčeho. A člověk musí nalézt takový postoj ke světu, který mu umožní dešifrovat obrovské množství ukazatelů, znaků, příznaků, např.: vyčíst ze světa tzv. přírodní zákony. Člověk se musí nad světem sklánět jako nad textem. „Adequatio intellectus ad rem.“ Tento před světem se sklánějící postoj, toto sklánění se vědomí před světem, je způsobem, jímž je historický člověk ve světě.

Takový druh postoje se stal po rozpadu světa a vědomí na bodové prvky (na částice a bity informací) nemožným. Protože se vlákna, která pořádají procesy do řad, rozpadla, ztratil svět svůj textový charakter. Protože už nejsou znaky světa uspořádány do kódů, neexistuje v nich už nic, co by se mohlo číst nebo dešifrovat. Nyní se ukazuje, že znaky světa neznáměna. Že tvoří hromady nesouvisejících prvků. A že ty souvislosti, které vyčetlo historické vědomí v této hromadě, byly textovým způsobem vytvořeny tímto vědomím samým. Svět se stal světem bez významu a vědomí tam už nic nehledalo, protože nemůže nacházet nic než prvky bez souvislosti. Absurdním způsobem jsme v absurdním světě. Proto je sklánění se před světem „neadekvátním“ postojem a je třeba je odmítnout.

Toto zklamání, které zažíváme v současnosti vůči veškerému vysvětlování, interpretování a čtení světa (toto odhalení, že se „za“

světem neskrývá nic, co by se dalo objevovat), vedlo k revolučně novému postoji vůči světu. Zklamání se vzdáváme tohoto sklánění se, zaměřujeme se na svět a napřahujeme paži proti němu, abychom na něj ukazovali ukazovačkem. Jedná se obrácení významových vektorů. Všechny ukazatele, znaky, dopravní signály ukazují a znamenají od nynějška jen odstředně od nás samých a na nás už neukazuje nic. Od nynějška jsme to my, kteří na svět promítáme významy. A technické obrazy jsou takovými projekcemi. Lhostejno zda se jedná o fotografie, filmy, videa nebo počítačové obrazy, všechny mají stejný význam: dávat smysl nesmyslnému.

Universum tradičních obrazů sestává ze stěn. Tyto stěny (ať už se jedná o stěny jeskyní nebo o stěny bytů) mají být opatřeny obrazy, které zrcadlí okolí, např. obrazy býků nebo císaře Františka Josefa. To znamená: významy „býka“ nebo „císaře“ mají být na zdi viditelné. A to je význam „hluboký“, „tajemný“. Obrazy na stěnách dostávají tento význam na povrch, „vysvětlují“. Universum technických obrazů naproti tomu nesestává z žádného „objektivního podkladu“ (i když se zatím mohou fotografie lepit na papír, na příhodné zdi). Jedná se o obrazy promítané do „prázdna“, do „pole“. A ukazují-li tyto obrazy býky nebo císaře Františka Josefa, pak proto, aby daly význam tomuto „prázdnému“, tomuto „poli“, v němž musíme žít. Býci a císaři, takto záměrně promítaní na nic, zůstávají nejsou už vysvětleným okolím, nýbrž fikcemi.

Toto obrácení postoje vůči světu je co do radikálnosti srovnatelné s tím obratem, díky němuž se naši zvířecí předkové vzpřímili, aby se stali hominidy. Tehdy jsme se však vzpřímili, abychom svět uchopili rukama, abychom řešili problémy, abychom jednali. A nyní se vzpřímujeme, abychom promítali významové vektory, abychom zhotovovali kódy – tedy už ne proto, abychom jednali, nýbrž abychom symbolizovali; nikoli už proto, abychom informovali předměty, nýbrž proto, abychom navrhovali „čisté informace“. Technické obrazy jsou takovými návrhy a čím více se stávají obrazy elektronickými, tím se stávají „čistšími“.

Obrácení významových vektorů, jak je poprvé zažíváme na technických obrazech, působí zmateně na naši tradiční kategorii „znamenat“. Dokud tyto vektory ukazovaly ze světa na nás, zněla

jim odpovídající otázka: „Co znamená ten symbol, který mám dešifrovat?“ Tehdy totiž existovalo něco vně (označované „signifié“), co bylo reprezentováno symbolem (označujícím „signifiant“). Symbol *m* označuje kód fyzikálního diskursu „hmotnost“ a tato „hmotnost“ je něco tam venku v universu fyzikálního diskursu. Specifický symbol znamená v kódu tradičních obrazů „dům“ a tento „dům“ je něco tam venku v universu tradičních obrazů. Po obrácení významových vektorů je už otázka „Co to znamená“ nemístná. Tam vědět už nic neexistuje. „Co znamená technický obraz?“ je chybně formulovaná otázka. Technické obrazy nic nepředstavují (ačkoli se zdá, že tak činí), nýbrž něco promítají. To, co je technickými obrazy označováno („signifié“), je něco vrženého zvnitřku do vnějšku (lhostejno, zda je to fotografovaný dům nebo počítačový obraz letadla, které se má postavit), a je tam venku teprve poté, co bylo vrženo. Proto se mají technické obrazy dešifrovat nikoli na základě označovaného, nýbrž označujícího („signifiant“). Nikoli na základě toho, *co* ukazují, nýbrž *kam* ukazují. A jim odpovídající otázka zní: „K čemu znamenají technické obrazy?“ Dešifrovat nějaký technický obraz neznamená dešifrovat to, co je jim ukazováno, nýbrž vyčíst z něj jeho program.

Abychom toto naruby obrácené interpretace, toto obrácení našich sémantických kategorií učinili srozumitelnějším, porovnejme technické obrazy s obrazy tradičními. Tradiční obrazy jsou zrcadla. Zachycují významové vektory, které přicházejí ze světa k nám, kódují je a odrážejí je, dekodují na nějakém povrchu. Proto je správné se u nich ptát, *co* znamenají. Technické obrazy jsou projekce. Zachycují znaky bez významu, které se k nim přibližují ze světa (fotony, elektrony), kódují je, aby jim daly význam. Proto je chybné ptát se u nich, *co* znamenají (ledaže by se dala odpověď bez významu: znamenají fotony). Je třeba se u nich ptát, *k čemu* znamenají to, co ukazují. To, co označují, je totiž jen funkcí toho, k čemu odkazují.

To, co technické obrazy ukazují, se může velmi podobat tomu, co znamenají tradiční obrazy. Fotografie domu může vyhlížet velmi podobně jako malba tohoto domu. A může vyvolávat dojem, že fotografie domu tam venku ukazuje lépe než malba, jako by

fotografie byla lepším zrcadlem než malba. Jenže úlohou naruby obrácené interpretace (kritiky, průměrně technickým obrazům) je ukázat, že tato zdánlivá „objektivita“ technických obrazů je jen funkcí toho, k čemu odkazují. Z hlediska tzv. zdravého rozumu jsou technické obrazy objektivním zobrazením něčeho tam venku. Úkolem této kritiky je ukázat, že navzdory zdravému rozumu nejsou zrcadly, nýbrž projekcemi, jejichž programem je předstírat zdravému rozumu povahu zrcadla.

Protože technické obrazy jsou projekce, protože ukazují směrem od projektoru k horizontu (jako světlomet či maják), nesmí se dešifrovat jako představy něčeho tam venku, nýbrž jako ukazatelé směrem ven. Musí se kritizovat na základě jejich projektoru, jejich programu. To, co technické obrazy ukazují, je funkcí toho směru, jímž ukazují. To znamená: jejich „význam“ je jejich „smyslem“ a „význam“ a „smysl“ („significance“ a „meaning“) u nich splývají. Sémantická a pragmatická dimenze technických obrazů je táž. Pokusíme-li se analyzovat to, co ukazují, ztratíme se v chybně kladených otázkách. „Je vyfotografovaný dům skutečně tam venku, nebo je to kulisa?“ nebo „Není televizní obraz nějakého politika snad obrazem nějakého herce, který tohoto politika imituje?“ nejsou vůbec dobré otázky. Nepřipouštějí žádnou odpověď, která by vycházela z toho technického obrazu, u něž se každé rozlišení mezi „pravdivý“ a „nepravdivý“ stává pochybným. To, co totiž technický obraz ukazuje, není jeho význam, který by pro nás symbolicky představoval, je to jeho metoda, jak nám ukázat cestu. Nikoli to, co je v technickém obrazu ukázáno, nýbrž technický obraz sám je posestvím. A je to smysl dávající imperativní posestvení.

Technické obrazy je třeba kritizovat na základě jejich programů. Nikoli na základě špičky významového vektoru, nýbrž na základě oblouku, který opsal vystřelený šíp. Kritika technických obrazů vyžaduje analýzu jejich letové dráhy a analýzu za nimi se skrývajících záměrů. A tento záměr je třeba hledat ve spojení, v „rozhraní“, aparátů, které je zhotovují, a tvůrců fikcí, kteří je vytvářejí. Taková kritika vyžaduje nová kritéria, jiná než ta, která platí pro tradiční obrazy. Kritéria jako „informační obsah“ nebo „strukturní analýza“. A to proto, že technické obrazy, tyto obráce-

né významové vektory, mají dříve neexistující význam: neznamenají něco, znamenají směr.

Tak, jak nás dnes obklopují, znamenají technické obrazy modely (předpisy) pro prožívání, poznávání, hodnocení a jednání společnosti. Znamenají imperativní programy. Tvůrci fikcí a jejich aparátory dávají v současnosti obrazům nejen naprogramovaný, nýbrž programující význam. Jsou to v současnosti imperativně napřažené ukazováčky, jejichž směr slepě následujeme – ledaže přijdeme na to, že znamenají právě toto naše slepé následování. Pokud na to máme skutečně přijít (a existují příznaky, že tak skutečně začneme činit), pak mohou technické obrazy dramaticky změnit svůj význam. Mohou se pak totiž stát dialogicky vypracovanými ukazateli, ukazateli ve světě, který se stal absurdním pro ty, kteří si tuto absurdnost uvědomili.

7. STÝKAT SE

Technické obrazy nejsou zrcadla, nýbrž projektoři. Vrhají významy na klamně povrchy a tyto návrhy se mají stát pro jejich příjemce návrhy života. Lidé se mají podle těchto návrhů řídit. Tak fungují přinejmenším technické obrazy dnes a z toho vznikla společenská struktura, v níž se lidé seskupují nikoli už kolem problémů, nýbrž kolem technických obrazů. Taková nová společenská struktura potřebuje nová sociologická kritéria, vyžaduje nový sociologický počátek. Klasická sociologie vychází z člověka, z jeho potřeb, přání, pocitů a znalostí a rozděluje společnost podle mezilidských vztahů např. do skupin typu „rodina“, „národ“ nebo „třída“. Kulturní předměty jsou pro klasickou sociologii prostředníky mezi lidmi a při vysvětlování takových předmětů (např. stolů, domů, aut) se proto musí vycházet z člověka. Takový počátek a taková kritéria nejsou už pro současnou společenskou strukturu platné. Ve středu nestojí už lidé, nýbrž technické obrazy, a ve shodě s tím se má společnost klasifikovat podle vztahů mezi technickým obrazem a člověkem, např. na skupiny typu „návštěvníci kin“, „televizní diváci“ nebo „hráči na počítačích“. Potřeby, přání, pocity a znalosti člověka se musí vysvětlovat tak, že se vychází z technického obrazu. Pro budoucí sociologii to znamená, že se člověk musí odsunout ze středu jejího zorného pole směrem k horizontu, a to právě tehdy, když se angažuje v zachování lidské svobody a důstojnosti.

Vztah mezi technickým obrazem a člověkem, provoz mezi nimi, je proto centrálním problémem každé budoucí kulturní kritiky a všechny ostatní problémy se musí uchopovat odtud. Co nás jako první při tomto provozu napadne, je jeho pronikavé projektivní směřování. Technický obraz směřuje k člověku, proniká k němu, a dosahuje ho v nejtajnějších zákoutích jeho privátního prostoru. Člověk již nevychází ze svého soukromí do veřejnosti, aby se informoval (na tržišť, do školy), a když, tak navzdory pronikavosti technických obrazů ještě stále činí, pak je tomu tak proto, že se ještě nová společenská struktura ne zcela prosadila. Tržišť, sko-

la a srovnatelné veřejné prostory jsou prostory archaické, které jsou přiměřené současné komunikaci, avšak budou opuštěny. Existují sice masové projevy, demonstrace, festivaly pod otevřeným nebem atd. a jsou na denním pořádku; krajinami projíždějí autobusy, aby nahromadily turisty na plážích a sjezdovkách, přesto to nejsou veřejná, politická shromáždění v přesném smyslu tohoto slova, nýbrž programované dezinformace. Technické obrazy pronikají různými kanály (televizními kanály, masovými ilustrovanými časopisy, počítačovými terminály) do soukromého prostoru, nahrazují a zlepšují už dosaženou distribuci informací ve veřejných prostorech a ucpávají tím všechny veřejné prostory. Člověk už nevyhází ze svého soukromého prostoru do veřejnosti, neboť je lépe informován doma a protože už vůbec není žádný veřejný prostor, na němž by se mohl podílet.

Zdá se, že tomuto pronikavému projektivnímu směřování provozu odporuje jen jediný technický obraz, totiž film. U něj to vypadá tak, jako by se obrazy promítaly na plátno, vystavené, ve veřejném prostoru, a jako by se lidé museli na tomto veřejném prostoru, kinu, podílet, aby tyto obrazy přijímali. Vypadá to tak, jako by kino bylo něco jako divadlo, totiž „divadlo světelných obrazů“. Kdyby tomu tak bylo, mohlo by se o filmu tvrdit, že se u něj technický obraz tváří „politicky“, totiž že vztahuje lidi ze soukromí do veřejnosti. A kdyby kino bylo skutečně divadlem, to jest místem podívané, „teorie“, pak by bylo možno o filmu tvrdit, že v jeho případě vede technický obraz své pozorovatele k tomu, aby prohlédli zdání a osvobodili se od obrazu. Bohužel je to názor chybů. Film se v kinu ukazuje nikoli proto, aby ve svých příjemcích probudil politické a filosofické vědomí, nýbrž proto, že se zakládá na technice, která pochází z 19. století, z doby, kdy se příjemci ještě museli přibližovat k vysílací informací. A protože tato technika dnes již neodpovídá obecné společenské struktuře, bude se zlepšovat: filmy budou nahrazeny elektronickými záznamovými postupy a kina zmizí. Existuje tendence zachovat kino i v nové komunikační situaci, právě proto, aby se uchovalo politické vědomí, veřejný prostor. K něčemu podobnému došlo i u divadla (přinejmenším od Brechta), u koncertů (přinejmenším od Cage)

a u opery (přinejmenším od těch dob, co byla operní představení přenesena na ulici). Lze se ovšem ptát, zda má cenu pokoušet se toto politické vědomí, vegetující v uměle udržovaných republikách, zachraňovat.

Projektivní pronikavost technických obrazů zahání příjemce do kouta, vystavuje ho tlaku a tento tlak jej vede k tomu, aby stiskl tlačítka a dovolil obrazu, aby se ukázal v tomto koutě. Je proto optimistickým nesmyslem, tvrdit-li někdo, že má svobodu televizi nezapnout, neobhlédnout si žádné noviny nebo nefotografovat. Energie, kterou by musel vynaložit na to, aby odporoval pronikavému tlaku technických obrazů, by se na něj promítla z tkaniva společnosti. Technické obrazy vedou sice k osamocení těch, kteří je přijímají ve svých koutech, vedou však k ještě větší osamocení u těch, kteří před nimi prchají.

Není tomu však tak, že by příjem technických obrazů komunikační proces končil. Příjemci nejsou houby, které prostě technické obrazy nasáknou, nýbrž spíše musí na tento příjem reagovat. Navenek musí fungovat podle přijatého technického obrazu: kupovat mýdlo, cestovat na dovolenou, volit politickou stranu. Pro ten provoz mezi obrazem a člověkem, o němž se zde hovoří, je ovšem rozhodující, že příjemci musí na přijímaný obraz reagovat i vnitřně. Musí jej krmit. Mezi obrazem a příjemcem musí vzniknout zpětná vazba, již se obrazy stávají stále tučnějšími. Obrazy disponují zpětnovazebními kanály, které probíhají v opačném směru než kanály distribuční a informují vysílatele o reakcích příjemců, kanály typu „průzkum trhu“, „demoskopie“ a „politické volby“. Díky těmto zpětným vazbám se obrazy mění, stávají se lepšími a to stále více takovými, jak si přejí příjemci. To znamená: obrazy se stávají stále více takovými, jak si přejí příjemci, aby se příjemci stávali stále více takovými, jak si přejí obrazy. To je krátce řečeno provoz mezi obrazem a člověkem.

Uvedu dva příklady takového vzájemného styku, jeden se bude týkat filmu a druhý televize. Lidé sedí ve ztemnělém sále a dívají se upřeně na blikající plátno, na němž se zdají pohybovat obrovské postavy. Aby tam mohli sedět, odstáli si frontu a pak byli rozmístěni na geometricky uspořádaná sedadla. Z aritmetické řady se sta-

la struktura geometrická. Takto geometricky rozmištění, usadí se pohodlně, aby mohli přijímat program (stát se programovanými). Z „myslicích věcí“ se stali „geometricky rozprostraněnými věcmi“, čímž se v kinu vyřídil karteziánský problém připodobnění myslící věci věci rozprostraněné. Teď začínají tvary na plátně náhle poskakovat, místo toho, aby se pohybovaly plynule. Příjemci vědí, co to znamená: promítačka nefunguje správně. Kdyby byli příjemci otroky v plátónské jeskyni, byli by to přivítali, neboť by to pro ně byl krok k jejich osvobození od hledění na stěny. Návštěvníci kina se však rozzlobeně otáčejí k promítačím kabině. Zaplatili si za to, aby byli klamáni. Mezi nimi a plánem existuje dohoda ve prospěch klamání, konsensus vzniklý ze zpětné vazby mezi plátnem a pozorovatelem. Současný návštěvník kina je výsledkem krmení ze strany předchozích filmů a film na plátně je výsledkem zpětného krmení ze strany příjemců předcházejících filmů. Čím déle toto vzájemné krmení probíhá, tím silnější a stabilnější bude i konsensus mezi technickým obrazem a člověkem.

Brazílský fotbalový klub hraje v Tokiu proti klubu německému a brazilský vědec přijímá uprostřed noci tento zápas na obrazovce svého televizoru. Náleží k těm několika málo, kteří chtějí uniknout technickým obrazům a fotbal je pro něj metodou odcizení, kterou opovrhne. Přesto však pod tlakem technických obrazů svůj příjemce zapnul a je programem nadšen. Aby tomuto nadšení odolal, počítá délky stínů, které hráči vrhají, aby z toho vypočetl rozdíl mezi nocí a létem v Brazílii a dnem a zimą v Japonsku. Chce obraz zbavit magičnosti (vědecky jej vysvětlit) a tak uniknout jeho kouzlu. Přesto tomuto kouzlu propadne, protože tento program v něm mobilizoval roviny, o nichž si myslel, že jsou dávno zasuté (například vlastenectví a rváčství). Zprvu věří, že jeho nadšení pochází z toho, že se „nakazil“ nadšením brazilských fotbalistů. Při kritické analýze se však ukázalo, že tito fotbalisté byli nadšení proto, že věděli, že budou přijímáni jím a jemu podobnými. Nehráli ve funkci zápasu, nýbrž ve funkci vysílání obrazu, neangažovali se (nebo aspoň ne převážně) na hře, nýbrž na televizních obrazech. Toto nadšení je tudíž aspektem zpětnovazební smyčky mezi obrazem a člověkem: obrazy budou tím nadšenější, čím nadšenější jsou

příjemci, a příjemci jsou tím nadšenější, čím nadšenější jsou tyto obrazy. A příjemci takovými budou, i když se budou chtít fascinací obrazy vyhnout. Konsensus mezi obrazem a člověkem, posilovaný automaticky zpětnou vazbou, proměňuje všechny lidi v příjemce, ať už původně k tomu byli ochotni nebo ne. A tento konsensus tvoří jádro společnosti, která je ovládána technickými obrazy.

Zpětná vazba mezi obrazem a člověkem se zdá vytvářet uzavřený obvod (closed circuit): obraz ukazuje pračku a chce, abychom si ji koupili, my chceme, aby nám tento obraz ukazoval pračku, protože si ji chceme koupit. Obraz ukazuje politickou stranu a chce, abychom ji volili, my chceme, aby nám obraz ukazoval tuto stranu, protože ji chceme volit. U této zpětné vazby však fakticky nemusí jít o uzavřený obvod. Obrazy by se totiž jinak rozpadly v entropii: byly by to stále tytéž obrazy, které by se věčně opakovaly. Aby se obraz mohl zlepšovat (být stále nový pro příjemce, moci je stále znovu programovat), musí být krmen odjinud, než jen od příjemců.

Obrazy se živí příběhy. Politikou, vědou, uměním, událostmi takzvaného všedního života. A to nejen současného, nýbrž i minulého dění. Fotografie ukazuje politickou manifestaci, film bitvu, která byla svedena tento týden, televizní obraz rekonstrukci laboratoře z minulého století, videozáznam ukazuje renesanční stavby. Vypadá to tedy tak, jako by byly technické obrazy okny, jimiž může příjemce, zahnaný do svého kouta, pozorovat události tam venku, a jako by se tyto obrazy mohly věčně obnovovat, protože se stále děje něco nového a protože ty zdroje, z nichž čerpají (minulé příběhy) nikdy nemohly vyschnout. Při bližším pohledu se však ukazuje, že jak tato okenní povaha televizních obrazů, tak nevyschnutelnost příběhu ve směru budoucnosti i minulosti, je omylem.

Současné dění se neodvíjí vůči nějaké budoucnosti, nýbrž vůči technickým obrazům. Technické obrazy nejsou okna, nýbrž přehradý dějin. Politická manifestace už nesměruje k tomu, aby změnila svět, nýbrž aby byla fotografována. Bitva, která se odehrála tento týden, usiluje o to, aby byla nafilmována. (Libanonská válka byla důležitou událostí: byla první, na níž se dal pozorovat odvrát dějin od budoucnosti směrem k obrazu). A ustavuje se nový provoz,

zpětná vazba mezi obrazem a děním. Děni pojídají obrazy a obrazy pojídají děni. Záměr přistát na Měsici byl televizním programem a expedice na Měsíc spočívala na podniku televizního programu. Ke svatbě náleží, že se fotografuje, a sňatek stojí na programu fotografování. To bude pro všechno děni platit stále zřetelněji. Naše dějinné vědomí se brání proti tomuto nadcházejícímu chápání dění. Hledáme příklady, u nichž můžeme zjistit jednání, které není infikováno přitažlivostí technických obrazů (např. válka v Afgánistánu, která byla relativně bez obrazů), protože v obrazech spatrujeme hrozbu svobodnému jednání, kterou nechceme přiznat. Jenže právě pak si uvědomujeme, jak dalece už je nyní skutečně historické jednání, např. afgánských bojovníků za svobodu, vytěsňeno na horizont současnosti.

V první, současné fázi znamená tento obrat děni od budoucnosti k obrazu zrychlení děni. Události se dostávají do vlivu obrazů a odvíjejí se vůči nim stále divočeji. Jedna politická událost následuje stále překotněji za druhou, jedna vědecká teorie vystupuje vedle ostatních, jeden umělecký styl, sotva vznikl, je nahrazen dalším. Délka životnosti nějakého modelu se v současnosti nepočítá na staletí, nýbrž na měsíce. Zrychlený pokrok. Modely však nenasledují po sobě tak rychle proto, aby měnily svět, nýbrž aby byly znovum, teoreticky věčně, ukazovány v obrazech. Lineárnost dějím směřuje ke kruhovosti technických obrazů. Dějiny se odvíjejí, aby se otáčely v obrazech. Posthistorie.

To říká, že zdroje, z nichž prstí dějiny, začínají vysychat. Tímto zdrojem je svoboda člověka, tzn. jeho rozhodnutí jednat tak, aby svět byl takový, jaký být má. Nesměje-li už jednání ke světu, nýbrž opačným směrem, k fikcím, pak už nelze mluvit o svobodě ve výše zmíněném smyslu. Jednající se pak nachází ve stejném zpětovazebním styku provozu s obrazy, v němž se už nachází příjemce obrazů. Patrně to bylo na příkladu fotbalu v televizi. Takové jednání vede k nadšení, protože rozněcuje nadšení příjemců, a příjem obrazů vede k nadšení, protože rozněcuje nadšení u jednajících. Z dějín se stala divadelní hra.

Avšak i minulé příběhy se při bližším pohledu ukáží být zdrojem, který je vyčerpateľný technickými obrazy. Je sice pravda, že

jsme v průběhu tisíciletí nahromadili obrovské množství informací. A právě tak je pravda, že ještě větší množství upadlo do zapomnění a zčásti by se mohlo znovu získat. Ale toto množství zůstává ohraničené, zatímco apetit technických obrazů je obrovský. I když obrazy čerpají z dějín v porovnání k jejich trvání teprve krátce, začínají se už objevovat první náznaky vyčerpání tohoto zdroje. Obrazy začínají skrátat na dně studny, která se pokládala za bezednou. K tomu ještě přistupuje, že obrazům je lhostejné, zda se žíví přítomnosti nebo minulosti. Tyto historické kategorie pozbyly u nich jakýkoli význam. Universum dějín není pro obrazy nic než pole možností, které mohou být převedeny do obrazu. A jsou-li jednou do obrazu převedeny, je vše přítomné a točí se ve věčném opakování téhož, ať už se jedná o bitvu ve válce v Libanonu nebo v peloponnéské válce. Tímto zpětným uchopením se obrazy minulosti proměňují na současné programy, jejichž funkcí je programovat příjemce, zatímco minulost se scvrkává na pouhou obrazovou funkci.

To, čemu říkáme „dějiny“, je způsob, jímž se situace poznává skrze lineární text. Texty dělají dějiny tím, že zpětně promítají svou vlastní lineární strukturu do situace. Příkladáme-li texty na kulturní situaci, pak děláme kulturní dějiny, a příkladáme-li je na přírodní situaci (k čemuž došlo relativně pozdě), pak děláme přírodovědu. Tato historizování situací vedou ke změně životního naladění. Protože se žádný prvek nesmí v lineární struktuře opakovat a protože každý prvek v ní zaujímá postavení, které je pro něj charakteristické, stává se při historizujícím „způsobu čtení“ okolního světa každý prvek v něm jedinečnou událostí a každá propásmutá příležitost, která mohla v průběhu dějín zasáhnout do jejich běhu dějín, definitivně ztraceným jednáním. Toto dramatické životní naladění vyznačuje dějinné vědomí. Nachází se v protikladu k předdějinnému životnímu naladění, pro něž se v okolním světě (právě tak jako v obrazu) vše musí opakovat, pro něž čas krouží v okolním světě, aby všemu zpětně přidělil znovu místo, jaké si zasluhuje, a pro něž proto nejde o zněmú běhu světa, nýbrž o umknutí oprávněnému trestu za zasahování do světa. Příklad střetu dějinného a předdějinného vědomí nabízejí germánské války Římanů.

Jsou součástí římských, nikoli však germánských, dějin, neboť byly čteny jako jedinečná, nikdy neopakovatelná událost Římany, a nikoli Germány.

Technické obrazy překládají historické události do věčně opakovatelných projekcí. Kdyby v době bitvy v Teutoburském lese existovalo video, mohla by se tato bitva svádět „znovu“ každý večer, a kdyby byly tehdy existovaly syntetizovatelné obrazy, mohla by se tato bitva svádět každý večer jinak. Kdo chce v současnosti dělat dějiny (být novým Varem), ten musí jednat ve videu. Ale to by byl nesmysl. Nový Varus totiž ví, že vytváří jen fikce jednání, zatímco skutečný tvůrce fikcí zachází s videoobrazem (včetně sebe samého) podle kritérií, která jsou mu cizí. Vědomí, které odpovídá technickým obrazům, stojí nad dějinami. Technické obrazy činí však právě tak nemožným Hermanna Cherusků. Hermann se totiž cítil být veden kroužícími mocnostmi („bohy“, „osudem“), zatímco nový Hermann ví, že jeho hrdinské činy mohou být ve videu přeprogramovány. Pro technické obrazy jsou dějiny a předdějiny pretexty, jimiž se žije.

Ve své první, současné fázi se mohou technické obrazy díky tomuto krmení dějinami stále ještě obnovovat. Dějiny však začínají vysychat, a to právě proto, že se jimi žijí obrazy, že parazitují na dějinné linii, aby ji překódovaly na kruhy. Jakmile se tyto kruhy uzavřou, stane se provoz mezi obrazem a člověkem skutečně uzavřeným zpětnovazebním obvodem. Obrazy pak budou ukazovat stále totéž a lidé budou chtít ukazovat stále totéž. Nad společností se rozprostře plášť věčné a nekonečné nudy. Ta upadne do entropie a tento blížící se úpadek můžeme konstatovat už nyní. Projevuje se chtivostí příjemců po senzácích: musí se objevovat stále nové obrazy, neboť všechny obrazy mají sklon se pozvolna stávat nudnými. Provoz mezi obrazem a člověkem ukazuje směrem k entropii, smrti.

To, jak se dnes obrazy stýkají s člověkem – jak s přijímajícím, tak jednajícím (se svými pasivními příjemci a svými aktéry) –, je třeba přičíst konci dějin, a to s pravděpodobností hraničící

s jistotou. K tomuto konci není zapotřebí žádných katastrof (např. nukleární), technické obrazy samy jsou koncem. Koncová doba věčného návratu též je obsažena v programu těchto obrazů: byly vynalezeny k tomuto specifickému účelu, k ukončení lineárnosti, ke znovuoživení magického kruhu a jako věčná, otáčející se a vše zpřítomňující paměť. Technické obrazy samy – a ne nějaké katastrofy – jsou apokalyptické.

Současný provoz mezi obrazem a člověkem vede ke ztrátě dějinného vědomí u příjemce obrazů a v důsledku toho i ke ztrátě jakéhokoli dějinného jednání, které by mohlo následovat po příjmu obrazu. Ale tento současný provoz nevede k vynošení nového vědomí, ledaže by se radikálně změnil. Snad kdyby se přerušila zpětná vazba a obrazy se staly prostředníky mezi lidmi. Tento možný průlom magickým kruhem mezi obrazem a člověkem je kruhem, před nějž jsme postaveni, a tento průlom je možný nejen technicky, nýbrž především také existenciálně. Obrazy nás totiž už začínají nudit navzdory konsensu s nimi uzavřeného. Provoz mezi obrazem a člověkem je ústředním problémem společnosti ovládané technickými obrazy. Je to bod, z nějž je také možné restrukturovat vynořující se „informační společnost“ a utvářet ji k důstojnosti člověka.

8. ROZPTYLOVAT

Technické obrazy se nacházejí v centru společnosti. Protože však jsou pronikavé, lidé se okolo nich neshromažďují, nýbrž zalézají každý do svého kouta. Technické obrazy jsou vyzářovány a na špičce každého paprsku sedí, zalhán do úzkých, jeden příjemce. Tímto způsobem rozptylují technické obrazy společnost na zrnka. Každý technický obraz (s výjimkou zmíněných filmů) se přijímá jako koncový bod paprsku, jako „terminál“. Rozptýlená společnost proto netvoří žádnou amorfni hromadu písku, nýbrž její zrnka se rozdělují podle struktury paprsků vyzářovaných z centra. Tyto paprsky (kanály, média) strukturují společnost, podobně jako magnet kolem sebe strukturuje železné piliny. Společnost rozptýlená magnetickou fascinací technických obrazů je dobře strukturována a analýza médií osvětluje tuto strukturu. Média tvoří svazky vyzářované z center, z vysílačů. „Svazky“ se řeknou latinsky „fascēs“. Struktura společnosti ovládané technickými obrazy je tudíž fašistická, fašistická, a to nikoli z nějakých ideologických důvodů, nýbrž z důvodů „technických“. Tak, jak se v současnosti zachází s technickými obrazy, vedou „samy od sebe“ k fašistické společnosti.

Tato společenská struktura se vynořuje teprve několik desítek let a přitom se prolomila minulými společenskými strukturami tak, jako se třeba ponorka prolamuje ledovým povrchem. Předchozí mezilidské společenské skupiny se při tomto průlomu rozpadají na všechny strany a drtí se. Rodina, národ, třída se rozpadají na kusy. A pro většinu sociologů a kulturních kritiků je charakteristické, že se o tento rozpad společenské struktury zajímají více než o vynořující se nové, že věnují více pozornosti pukání ledu než vynořující se ponorce. Proto hovoří o rozpadu společnosti místo o nové společnosti. Kritizují rozpadající se struktury místo toho, aby kritizovali struktury nové. U rodiny kritizují např. její falokratický machismus, u národa šovinismus, u třídy boj mezi třídami. Kopou do zdechlin.

Vysvětlení této zaslepenosti kritiky lze nalézt snadno. Rozpadající se formy společnosti jsou „zajímavější“ než formy nové,

protože jsou posvěceny zvykem. Rodina např. je vážná věc a mezilidské vztahy, které jí vytvářejí (např. láska mezi mužem a ženou nebo mezi rodiči a dětmi) jsou „vysoké hodnoty“. Rozpadne-li se rodina, pak se ztrácí základní hodnoty. Vypadá to proto tak, jako by konstruktivní kritika rozpadající se rodiny (např. navrhování alternativních modelů rodiny, jako kibuc nebo kooperativa) byla oprávněnou snahou. Fakticky je však každý pokus chytit zachránit rodinu před průlomem televize nebo počítačových terminálů, ztraceným „reakčním“ podnikáním. Je jednou z velkých ledových ker, které se rozpadají a drojí.

V porovnání s rodinou jsou nové formy společnosti, např. „předplatitelé novin“, formy nezajímavé. Nejsou posvěcené. Na vztahu mezi příjemci novin, novinami a odesílateli novin není patrná žádná „vyšší hodnota“. Ten, kdo se zabývá kritikou těchto nových forem společnosti, vypadá, jako by se zabýval vedlejšími záležitostmi. Fakticky jsou to však právě tyto nové formy, které vyzadují naši soustředěnou kritiku. Nejsou totiž s to jen odstranit staré posvěcené formy, nýbrž i posvětit nové vztahy a nastolit nové hodnoty. Pokud je záměrem kulturní kritiky zachovat a rozšířit lidskou svobodu a důstojnost, pak se tato kritika musí soustředit právě na tyto nové formy. Jen pokud totiž rozpoznáme vynořující se fašistické formy včas, abychom je mohli změnit, můžeme doufat, že současná revoluce technických obrazů proti tradiční společenské struktuře povede ke vzniku lidsky důstojné společnosti.

Současná kulturní revoluce je technická, nikoli ideologická. Proto k ní nelze přistupovat pomocí obvyklých politických kategorií, jako „liberální“ a „socialistická“, „konzervativní“ a „pokroková“. To by mohlo kritiky zmást. Pro všechny skutečně převratné revoluce však platí, že byly technické. Vezměme například nejmocnější nám známou revoluci, revoluci neolitu. Ta vyrostla z nových technik obdělávání půdy a chovu dobytka. Tyto techniky strukturovaly předchozí mesolitickou společnost a vedly k novým formám rodiny, k vesnici, k válce, k soukromému majetku, k zotročování. Nové společenské formy byly pak dodatečně posvěceny a povýšeny na hodnoty. Revolucionáři nebyli zakladatelé náboženství, nýbrž „vynálezci“ krávy a mouky. A kdyby byl tehdejší kritik kritizo-

val ze stanoviska předchozích ideologií (např. na základě hodnot lovců), byl by tuto záležitost minul. Podobné úvahy mohou platit pro první průmyslové revoluce. I ty byly technické, jejich revolucionáři byli vynálezci strojů a jimi nastolené společenské formy (např. proletariát) byly teprve dodatečně posvěceny „zakladateli náboženství“, jakými byli Marx nebo Lenin.

Současní revolucionáři nejsou Kaddáfiové nebo Meinhofové, nýbrž vynálezci technických obrazů, Nišpce, Lumière, nespočetní a bezjmenní vynálezci počítačové techniky jsou ti, kdo přivodili vynořování se nové společenské formy. V důsledku toho se musíme, pokud se chceme angažovat pro lidsky důstojnou společnost, vyřadit s novými technikami, a nikoli s nějakými vysokými hodnotami. Musíme se např. ptát, zda je technicky možné přetvořit fašistickou strukturu vyznačování obrazů. Takové technické otázky jsou v současnosti politicky zajímavé. Následné posvěcení a hodnocení můžeme ponechat pozdějším „zakladatelům náboženství“. A ten, kdo v současnosti myslí „politicky“ ve smyslu obvyklých kategorií a domnívá se např., že technika je politicky neutrální, ten se zcela mýlí se současnou kulturní revolucí.

Rozptýlení tradičních společenských skupin technickými obrazy (např. rodiny televizním přijímačem nebo národa satelity) vpadá, pohlíženo z minulosti, jako dekadence. Společnost se rozpadá na hromady zrnek, na „osamělý dav“, a mezilidské vazby, společenská tkáň, se rozkládá. Mladí Kalifornané, kteří sedí osamocení u počítačových terminálů, zády k sobě, nemají žádné sociální vědomí. Nenáleží žádné rodině, neztotožňují se s žádným národem a žádnou třídou. Pohlížme-li však na tento rozpad neideologicky, totiž „fenomenologicky“, pak v něm rozpoznáme vynořování se nového společenského tkaniva. Rozpoznáme vlákna, která spojují tohoto „nového člověka“ s vysílači technických obrazů. Rozpoznáme, že se nejedná o „a-sociálního“, nýbrž o nezvykle silně socializovaného, byť v novém smyslu socializovaného, člověka. O tak silně socializovaného člověka, že se u něj musíme, navzdory jeho zdánlivé osamocení, obávat o jeho individualitu. Osamocující rozpad

se u takových lidí ukazuje být obrácenou stranou mince „zglajchšaltování“.

U současných schémat zapojení technických obrazů je tato obava oprávněná. Existují však náznaky možné změny tohoto schématu. Nová společenská struktura je totiž dynamická. Vlákna, která ji pořádají, „běží“, a to od obrazu k osamocěným lidem a zpět k obrazu. Tento provoz mezi obrazem a člověkem, tato zpětná vazba, která hrozí stát se entropickou, tvoří osamocující a masu vytvářející jádro společnosti. Existují však zárodky vláken, která „běží“ jiným směrem. Totiž např. svazky paprsků médií, které vzájemně spojují obraz a člověka a vedou od jednoho člověka k druhému. Jsou to zárodky „dialogických“ vláken, které takřkajíc horizontálně protínají „diskurzivní“ svazky paprsků médií. Taková „dialogická“ vlákna (např. kabely, videofony, nebo „konferenčně zapojené“ video) mohou propojit fašistickou tkáň svazků vynořující se společnosti do nové sítě, totiž do takové, již jsme zvyklí říkat „demokratická“. Pokud by se taková síť opravdu zřídila a pokud by obrazy byly instalovány podle takového schématu zapojení, nemohlo by se samozřejmě vůbec mluvit o nějakém osamocení a zglajchšaltování. Pak by totiž lidé v budoucnu byli v dialogu, v „kosmickém rozhovoru“.

Zda a jak mohou být vedena dialogická vlákna je otázka technická. Přesto však skutečně revoluční záležitostí je udělat z této technické otázky otázku politickou. A to znamená dát rozptýlení společnosti do služby lidské svobody a důstojnosti pomocí přestavby schématu zapojení, aby tak mohla dynamika vynořující se společnosti sloužit těmto „hodnotám“. Taková činnost ovšem předpokládá, že přestavba schématu zapojení bude sama podniknuta dialogicky. Jestliže se totiž, jak je tomu v současnosti, vedou dialogická vlákna od vysílačů, např. vládní nebo komerčních institucí, musí navzdory své dialogické funkci zůstat ve službách vysílatele. Síť pak podporují svazky. Abychom z otázky technické udělali otázku politickou, musíme ji vyrvat z rukou techniků. Technika je v současnosti příliš vážná věc, než aby se mohla přenechat technikům. Jinými slovy: revoluční přestavba současného schématu zapojení technických obrazů na zapojení dialogické, demokratické,

předpokládá, že o tom panuje všeobecná shoda. Lidé to musejí chtít.

Jenže právě takový konsensus je v nedohlednu. Naopak: v současnosti panuje konsensus mezi obrazy a jejich vyzářovacími svazky na jedné straně a příjemci na druhé straně. Lidé chtějí být obrazy rozptylováni, aby se nemuseli, jak je tomu u skutečného dialogu, shromažďovat. Jsou rádi, že to už nemusí dělat. Dříve totiž, když byla společnost rozdělena podle mezilidských vztahů, existovalo „vně“ a „uvnitř“ (outgroup a ingroup), existovalo veřejné tam venku (např. vně rodiny) a soukromé zde uvnitř a lidé se rozptylovali ve veřejném, aby se shromáždili v privátním. Hegel to nazval „nešťastným“ vědomím: vyjdu-li ven do světa, pak se v něm ztratím, a vyjdu-li do sebe, abych se shromáždil, pak ztrácím svět. Toto nešťastné vědomí už nastěští nepotřebujeme. V rozptýlené společnosti totiž neexistuje ani „uvnitř“, ani „vně“. Nešťastné vědomí se tam ukládá k odpočinku. Lze se tam klidně rozptýlit a jakýkoli dialog je tam nebezpečný, protože by mohl probudit ze spánku nešťastné vědomí. Konsensus mezi obrazem a člověkem spočívá právě tak na neochotě lidí jako na záměru obrazů rozptylovat lidi.

Nešťastné vědomí je však vůbec jedinou formou vědomí, neboť štěstí je bezvědomé. Lidé se chtějí rozptylovat, aby se stali bezvědomí, šťastní. Současné rozptýlení společnosti je nesenó obecnou vůlí ke štěstí: jsme na cestě ke šťastné společnosti, země snivců je za rohem. Každý je současně ústy, sajícími z obrazů, a zadnicí, která nasáté vrací nešťastné zpět obrazům. Psychoanalýza označuje toto štěstí jako „orálně-anální fázi“, kulturní analýza nazývá toto štěstí „masová kultura“. Je to štěstí, které se nachází jak intelektuálně, tak morálně a esteticky na úrovni dobrého vychování. A na současné rozptýlení společnosti lze pohlížet jako na tendenci právě k tomuto šťastnému falešnému vědomí.

Současní revolucionáři, ti, kteří chtějí sprádat dialogická vlákna napříč uspávacími diskursy, odmítají se podílet na tomto všeobecném konsensu ke štěstí. Chtějí probudit zatemňující se vědomí, protože se domnívají, že to žízňal štěstí, které poskytují obrazy, zbavuje člověka důstojnosti. To znamená: současní revolucionáři

chtějí dosáhnout něčeho, co nechce nikdo kromě nich. Angažují se právě proti všeobecné dohodě mezi obrazy a lidmi. A přitom ví, že nemohou dosáhnout ničeho, pokud to nechtějí jini. Vědí, že technicky není obtížné vést dialogická vlákna – jako kabely, televizní telefony nebo videosmyčky –, jenže taková propojení zůstávají pouhými hračkami, bezcennými krámy, pokud chybí politická vůle využít je k přestavbě společnosti, jak ukazuje např. současné pornografické zvanění pomocí „minuteli“ ve Strassburku. Současní revolucionáři proto vědí, že nejrve musí vůbec ustavit nějaký nový konsensus. Neangažují se proti obrazům, nýbrž proti zpětnovazebnímu konsensu, který nyní panuje mezi obrazem a člověkem.

To je zcela nespektakulární angažovanost, neboť pokud by byla spektakulární (patrná na obrazech), pak by se sama popírala. Pak by přispívala pouze k rozptýlení společnosti. Ti lidé, kteří dnes křičí a bijí na poplach, všichni ti Che Guevarové a Chomejnové, a ti, kteří jsou pokládáni za revolucionáře, jsou ve skutečnosti baviči: jsou spektakulární a jejich spektakl přispívá k tomu, aby nás obrazy stále lépe rozptylovaly. Opravdoví revolucionáři se naproti tomu neobjevují na obrazech. To však znamená, že by se nemohli nějak dotýkat rozptýlené společnosti. Nejsou sice patrní na obrazech, ale jsou viditelní skrze ně. Neukazují se sice na nich, ale ukazují se ve způsobu, jímž se ukazují obrazy. Manipulují s obrazy, aby lidem začalo svítat, že z nich mohou udělat odrazový můstek do dosud neznámých mezilidských vztahů. Že je mohou použít pro dialogy, výměnu informací a pro vytváření nových informací. Protože rozptylující obrazy začínají lidi nudit a dialogická hra skrze obrazy s jinými lidmi může být napínavá a vzrušující, lze si představit, že se těmto revolucionářům podaří prolomit zpětnovazební provoz mezi obrazem a člověkem a ustavit nový dialogický konsensus.

Současní revolucionáři nejsou zaujati proti obrazům samotným, nýbrž proti jejich schématickým zapojením. Jsou zaujati dialogem, přepínanými obrazy. Současní revolucionáři jsou tvůrci fikcí (fotografové, filmaři, uživatelé videa, programátoři počítačů) a vyrostli z půdy revoluce prostřednictvím technických obrazů. To, co jim jejich fantazie staví před oči, je společnost, v níž lidé dialogizují

skrze obrazy, aby zhotovovali stále nové informace, stále nové nepravděpodobné situace. Jen díky této nové fantazii je taková forma společnosti vůbec myslitelná, to znamená, že chtějí změnit nikoli podklad tzv. „informační společnosti“, nýbrž její povrch.

Právě se vynořující společenská struktura je synchronizací vyznačených obrazů s rozptýlenými, osamocenými a zmasovými lidmi, kteří sedí u terminálů těchto paprsků. Revoluční fantazie se pokouší nahradit tuto strukturu nějakou strukturou jinou. Totiž tak, že tyto obrazy slouží mezilidským vztahům nového druhu a tím vedou k novým, zatím bezjmenným, společenským skupinám. Taková společenská forma by ještě nemusela být charakterizována technickými obrazy, mohla by se dokonce větším právem než situace současná označovat za „obrazovou kulturu“. V jádru takové společnosti by se už však nenacházel provoz mezi obrazem a člověkem, nýbrž povoz mezi člověkem a člověkem prostřednictvím obrazů. A teprve pak by si „médiá“ zasloužila své jméno, které je jim v současnosti dáвано neprávem. Pak by totiž poprvé spojovala lidi s lidmi, asi tak, jako nervová vlákna spojují nervové buňky. A díky těmto spojením by společnost vytvářela stále nové informace. Byla by to společenská struktura, pro níž by se nejlépe hodilo označení „kosmický mozek“. Byla by to lidsky důstojná (humánní) společnost, neboť tou důstojností, která je vlastní lidem, je přece možnost vytvářet informace, přenášet je a uchovávat. Myslím si, že právě to je to, v čem se mají noví revolucionáři angažovat.

Je to zaujatost proti současné společnosti ovládané propojenými obrazy. Rozhodně to však není pokus o obnovu nějaké minulé společenské formy. Současné rozptýlení nelze navrátit do původního stavu, nýbrž je třeba ho přivést k novému sjednocení. Byl nejvyšší čas, aby se tradici posvěcené skupiny rozpadly. Byly to nezdřavé, ideologicky podkopané, zlo zakládající skupiny. Protože se nyní začínají rozpadat na prach, mohou být přetvářeny do skupin nového druhu. Mohou být „informovány“. Dosáhnout se má integrace rozptýlených infinitesimálů společností. Tato formulace současné angažovanosti chce ukázat, jak velmi se současní revolu-

cionáři už nacházejí na půdě abstrakce vytvářející fiktivní obrazy, v nulrozměrném universu.

Technické obrazy musely nejprve rozptýlit starou společnost, aby se mohla vynořit nová. Současností není dekadence, ale emergence nové společenské formy. A tato emergence se dá už teď pozorovat. Vztah mezi obrazem a člověkem se propadá do entropie, této smrtelné nudy obrazových programů, a začíná se rodit nový konsensus proti masové kultuře ve prospěch humánní kultury obrazové. Na tuto současnou společenskou strukturu lze s jistým optimismem pohlížet jako na přechodové stadium k této vynořující se kultuře.

9. PŘEDEPISOVAT

Tak jak jsou dnes propojeny technické obrazy, nacházejí se v centru společnosti vysílače, totiž ta místa, z nichž se obrazy vyzařují, aby společnost rozptýlily a rozptylovaly. Jsou to kluzká místa. Když se k nim přibližujeme, ať už proto, abychom tam zaujali místo (společně vysílali), nebo proto, abychom je kritizovali (přebudovali zapojení), ukáží se být iluzemi. Má se to s nimi jako s pověstnou cibulí: lze ji sice loupat slupku po slupce, když ji však oloupeme zcela, nezbude nám v rukou nic. Ukazuje se, že ve středu současné společnosti nestojí nikdo a nic: vysílače nejsou nic než ony nulrozměrné body, z nichž vycházejí svazky paprsků médií.

Pro kulturní kritiku je to odhalení nepříjemné. Kritizuje-li se kultura, aby se změnila, chce se přece bojovat proti něčemu (např. temným postavám v pozadí nebo šedým eminencím se zlými úmysly, které se mají odhalit). Začneme-li však odhalovat současnou společnost, pak zjistíme, že není nikdo ani nic, proti čemu bychom mohli bojovat. Nebojuje se ani tak s větrnými mlýny, jako spíše s kačkovským zámkem. Porazit se má totiž nikoli nějaké něco, nýbrž nějaké jak. Nikoli lidé a věci, nýbrž stavy věcí. Nikoli obrazy a za nimi skryté lidské zájmy, nýbrž schéma zapojení. Proto se nelze dívat, že se mnozí kulturní kritici chtějí tomuto požadavku nového druhu vylnout a vzdor veškeré evidenci pátrají ve vysílačích po manipulátorech a držitelích moci.

Tak se noří do vysílačů. To jsou totiž vatovitá, měkká místa, místa softwaru, do nichž se nořit lze. Nacházejí tam aparáty, které se stávají stále početnějšími a stále rychleji fungujícími, a funkcionáře, kteří před těmito aparáty sedí. Tam dochází ke stiskávání tlačítek, k šumotu, který se stává stále tišším. A kritici zjišťují, že po každém stisknutí tlačítka následuje příkaz médiu, aby vyslalo obraz. Mají tudíž dojem, že pronikli ke středu současného rozhodování. A to ve dvojnásobném smyslu slova „rozhodovat“. Za prvé se zdá, že vysílači si podmaňují společnost tím, že se k sobě přitahují stále větší část společnosti, aby ji proměnili na funkcionáře. A za druhé jim připadá, že stisknutím tlačítka dochází k rozhodnutím, která

předepisují společnosti, co má trpět a co má činit. Tento dojem je mylný, protože – jak bude ukázáno v pozdějších kapitolách – pojem „rozhodnutí“ vyžaduje za současného stavu nové promyšlení.

Je sice pravda, že stále větší počet lidí funguje pro vysílače, pro aparáty, pro „poskytování služeb“. Práce v tradičním smyslu, tj. ona gesta, která mění formu okolí, se může stávat stále účinnější a převádět stále početnější oblasti práce na automatické aparáty. Je také pravda, že se už nyní většina lidí – a v dohledné budoucnosti vůbec všichni – osvobozuje od práce, stává se nezaměstnanou. Jsou tedy „svobodní“ a mohou stiskávat tlačítka, byť jen proto, aby programovali automaty k nějaké práci – a vůbec vstupovali do služeb vysílačů (to tzv. „terciárního sektoru“).

To však neznamená – jak se mnozí kulturní kritici domnívají, že bychom před sebou měli místo rolníků, proletářů a buržoazie nějakou novou třídu, totiž funkcionářů, a proto mohli operovat se zhruba stejnými kritérii jako dříve. Funkcionáři nejsou společenskou třídou. Třídou totiž charakterizuje ideologie, „třídní vědomí“, které vychází z pracovních zkušeností, poznatků, hodnot. Třída je způsob života. Funkcionování není ale žádný životní způsob, a proto neexistuje žádná funkcionalistická ideologie, žádné funkcionalistické třídní vědomí. Funkcionování totiž zaplňuje jen stále se scvrkávající část životního času, a zážitky, poznatky a hodnoty funkcionářů nepocházejí z této části, nýbrž z obrazů, viděných ve „volné chvíli“. Pro současnou společnost není rozhodující to, že se stáváme funkcionáři vysílačů, nýbrž že se stáváme příjemci. Náš způsob života, naše ideologie není ideologií funkcionářů, nýbrž příjemců. Vysílače nás neovládají proto, že jim sloužíme, nýbrž proto, že nás obsluhují.

Právě tak je sice pravda, že za každým stisknutím tlačítka následuje příkaz médiím a prostřednictvím těchto médií dospívá do společnosti. Je však omylem chtít v tomto gestu spatřovat gesto rozhodování. Tlačítka stiskávají funkcionáři (stenotypisté, fotografové, ředitelé bank, generálové, prezidenti Spojených států, zkrátky: komputující operátoři). Voli sice mezi tlačítky, která jsou jim k dispozici, jenže tato volba je jim předepsána. A sice nikoli kýmoli či čímkoli, nýbrž automaticky sebe sytící strukturou vysílačů

programu. Příklad: americký prezident stiskne ve shodě s nějakým programem tlačítko, na jeho terminálu se objeví videoobraz v souladu s programem, tento obraz ukazuje ruské střely nad Aljaškou, načež stiskne nějaké jiné tlačítko ve shodě s programem a podle tohoto programu se města obrátí v popel.

Samosebou nemají všechna stisknutí tlačítek stejné následky co do hodnoty, a mohou být tudíž hierarchicky uspořádána. V takové hierarchii by stál americký prezident nad ředitelem banky, neboť jeho stisknutí tlačítka obrací města v popel, zatímco stisknutí tlačítka ředitelem banky jen přivádí konkurs průmyslových podniků. A ředitel banky stojí nad operátorem televize, neboť ten stisknutím tlačítka jen vyvolává obrazy na terminálu. Ale taková hierarchie se nemá zachovat. Prezidentovo stisknutí tlačítka, které ničí města, se uskutečňuje na základě stisknutí tlačítka videooperátora. A i když i toto stisknutí může být opět vyvoláno stisknutím tlačítka ruského generálního tajemníka, je stisknutí tlačítka generálním tajemníkem spuštěno stisknutím tlačítka typu videooperátora. Je proto omyl chtít vidět ve funkcionářích, ať už jsou postaveni jakkoli „vysoko“, držitele moci, rozhodovací centra, nebo se domnívat, že za nimi jsou „výše postavená“, ale skrytá rozhodovací centra. Záležitost probíhá automaticky sama od sebe. Vůči automatickému vysílání neexistuje žádná elita, kterou bychom snad mohli volit nebo sesadit.

Funkcionáři sami, pokud se jich zeptáme (nebo i když se jich nezeptáme), mají sklon tento stav věcí popírat. Nedávno například francouzský prezident v televizi, že „force de frappe“ je jen líný nástroj, o němž může svobodně rozhodovat. Tato prezidentova iluze pokládat se za Ludvíka XIV. („l'état, c'est moi“) by byla dojemná, kdyby nebyla osudová pro pochopení současného stavu. Z naší strany samosebou máme sklon funkcionářům důvěřovat. Tvrdí-li, že aparáty kontrolovat, musí přece dobře vědět, co říkají? Bohužel nevědí, co říkají. Jsou strhávání líným automatickým proudem aparátů. Proto se musíme dotazovat generalistů, lidí, kteří mají přehled o situaci s aparáty, chceme-li do této situace nahlédnout. A toto nahlédnutí nás poučuje, že je hostejné, zda se francouzský prezident jmenuje Mitterand, Giscard nebo Dupont.

Červený knoflík stiskne v tu chvíli, kterou mu předepíše aparátový program.

Ukazuje se tedy být chybou, pokoušejí-li se mnozí kulturní kritici uvěřit, že je možné vyloupnout někoho nebo něco ze současných společenských center, kdo nebo co předepisuje společnosti chovat se tak a tak a nejinak.

Společenská centra, vysíláče, jsou chomáče vaty, v nichž aparáty a funkcionáři kalkulují a komputují předpisy podle předpisů. Toto bolestivé, ale nevyhnutelné zjištění nás zavazuje k položení dvou otázek. Totiž: Jak se k tomu dospělo? a Co se dá proti tomu dělat? Obě otázky jsou implicitně přítomné v předcházejících kapitolách a zde je třeba je vypracovat.

Když se v polovině 19. století začala rozpadat ta vůdčí vlákna, která lineárně uspořádávala svět a lineárně strukturovala myšlení, vyvstal problém, jak se mají rozspané body integrovat. Tento problém byl napolo uspokojivě vyřešen v oblasti matematiky už v 17. století: Newton a Leibniz vynalezli kalkulus. A tato metoda se začala používat z jedné strany na fyzikální vesmír a ze strany druhé na logiku. Teď se musely vyrobit aparáty, které by podle této metody zasahovaly do praxe: nejprve aparáty, jejichž úkolem bylo integrovat bodové prvky světa, a fotoaparát byl první z těchto aparátů. Později pak aparáty, jejichž úlohou bylo integrovat bodové prvky myšlení, což vedlo k počítači. Takové aparáty se na rozdíl od předcházejících strojů nepohybují v procesuálním kontinuu, nýbrž v demokratickém bodovém universu, které má být složit.

Jakmile se začalo s výrobou takových aparátů, uskutečnil se převratný objev, který s tím souvisel: že se totiž „atomy“ náhodně „samy od sebe“ vzájemně spojují a z dlouhodobého hlediska musí vzniknout „sama od sebe“ vůbec všechna taková spojení. Tento objev byl převratný, protože vedl k automatizování. Čteme-li ovšem Démokrita ve světle tohoto nového objevu, pak s překvapením zjistíme, že u něj je už toto automatizování v zárodku založeno. Jeho pojem „klinamen“ (náhodné odchylování částice od její

předepsané dráhy) lze číst jako předvídaní aparátového automatizování. Ukázalo se, že skládání bodových prvků není nutné: děje se samo od sebe. Nutné však jsou dva jiné předpoklady. Za prvé musíme vědět, která z možných spojení chceme uskutečnit. Teoreticky jsou všechna tato spojení předvídatelná, některá však jsou pravděpodobnější než jiná. To, co se chtělo uskutečnit, byla nepravděpodobnější spojení („informativní“ spojení) a ke vzniku slepou náhodou by došlo až po zdoulhavých, astronomicky zdoulhavých komputacích. Za druhé se tedy musí hra slepé náhody urychlit, aby se chtěná spojení uskutečnila v mezích lidské časové dimenze. A to je automatizování: postavit aparát, který urychluje řadu po sobě jdoucích náhod a předepsat mu („naprogramovat ho“), aby se v žádoucím stavu zastavil.

Prozkoumáme-li to blíže, ukáže se, jak převratné je automatizování. Od nynějška už totiž lidská svoboda nespočívá v možnosti přetvářet svět podle vlastního záměru (to činí aparát lépe), nýbrž v možnosti předepisovat aparátu zamýšlenou formu (programovat jej) a po dosažení této formy jej zastavit (kontrolovat jej). Vynořuje se zde nová svoboda a jí mají aparáty sloužit. Bohužel se však velmi brzy ukáže opak: aparát se stávájí stále rychlejšími a unikají kontrole. Počet automaticky vytvořených náhod a jejich překotné následování překračuje lidskou schopnost dohlédnout na ně. Tím se ztrácí možnost zastavit aparát v žádoucím stavu. Program se stane nezávislým na lidském záměru, stane se „autonomním“ a odvíjí se dále, až uskuteční všechny náhody, včetně těch, jímž právě chtěl původně člověk zabránit. Příklady takové autonomie programů jsou patrné všude – nejen u vojenských, ale i politických, průmyslových, kulturních a správních aparátů. Původní záměr, s nímž byly tyto aparáty vytvářeny, totiž sloužit nové svobodě, se zvrátil. Navíc většina aparátů není zatím tak dalece automatizována, aby se mohla zříci lidské vynalézavosti. Potřebují funkcionáře. Tím se převrací původní vztah „člověk/aparát“ a člověk funguje jako funkce aparátů. Aparátům předepisuje to, co mu aparát předepsaly. Tak vyvstává mocný proud programů, softwaru, u nějž člověk už nesleduje nějaký záměr, nýbrž předepisuje ve funkci předcházejících programů. Tyto programy, které se stávají

stále komplexnější a rafinovanější, vyžadují samy rychlejší, menší a levnější aparáty, stále mrštnější hardware. Tak po sobě následuje jedna generace aparátů za druhou a u každé nové generace ustupuje lidský záměr stále více do pozadí, totiž téh lidský záměr, který vytvořil první generaci těchto aparátů.

Ze současné generace aparátů se tento původní lidský záměr, dosud ještě zcela nevytratil. Vidíme to z toho, že ne všechny aparáty poslouchají též program. Rozmanitost programů je poslední ozvěnou původního záměru. Vypadá to např. tak, jako by o naše hlavy zápasily dva obrovské aparáty, americký a sovětský, a rozdíl mezi nimi by se dal převést na původní lidský záměr. Jenže takový polyteistický pohled na situaci (Zeus bojuje proti Plutovi a my si máme mezi nimi vybrat, ačkoli jsme vydání oběma) není na místě. Oba tyto aparáty byly původně naprogramovány lidmi, ale staly se do značné míry autonomními. Nejsou to žádní bohové nebo nadlidé, nýbrž subhumánní tupé automaty. Odvíjejí se slepě a poslouchají přitom zrychlenou náhodu. Mohou se vzájemně náhodně zničit (a tím i jimi krmené lidstvo), ale to je jen jedna z možných náhod, které se v jejich programech nacházejí. Pravděpodobnější je jiná náhoda: tak, jak se oba aparáty odvíjejí, zasahují do sebe, zaklesávají do sebe a vedou k náhodné plně synchronizaci svých programů, ke kosmickému aparátovému totalitarismu. A mezi oběma náhodami existují ještě další možnosti a všechny jsou teoreticky kalkulovatelné, „futurařovatelné“.

To, že je plná synchronizace obou (a vůbec všech) programů nejpravděpodobnější alternativou, lze již vidět všude. Lze pozorovat tendenci ke kosmickému sjednocení a zrovnoměření všech programů, ke „kosmickému metaprogramu“ například v masové kultuře, která se utváří stejně po celém světě. Oblékání, tanec, hudba, a především obrazy vypadají v Americe stěží jinak než v Rusku, Brazílii nebo na Filipínách a navzdory všem rozdílům, které se ještě mohou zjistit u aparátů, které tam fungují. Kosmický metaprogram je s to se automaticky komputovat a syntetizovat ze stávajících programů.

Zatím ještě nejsou jednotliví vysíláči vzájemně zcela propojeni, takže vysílají svazky, které se zčásti kříží. Kolem těchto vysílacích bodů sedí funkcionáři a stiskávají tlačítka aparátů, především těch, které komputují obrazy. Tyto obrazy jsou totiž modely chování, poznávání a prožívání pro všechny ostatní funkcionáře. Funkcionáři předepisují obrazům, co mají předepisovat příjemci. Aparáty předepisují funkcionářům, jak mají předepisovat obrazům. A jiné aparáty předepisují těmto aparátům, co mají předepisovat funkcionářům. Skrze tuto zdánlivou a sebe pochleující hierarchii předpisi je patřívá všeobecná entropická tendence ke kosmickému metaprogramu a kromě této tupé vlastní dynamiky „za tím“ nestojí nikdo a nic.

Tato tupá vlastní dynamika, tato tendence k entropii je tím, k čemu pravděpodobně dojde: kosmickým aparátovým totalitarismem. Člověk je však bytostí stavějící se proti entropii. Právě proto původně tyto aparáty vytvořil: aby vytvářel nepravděpodobné situace. Nyní ztratil nad těmito aparáty kontrolu, a ty vytvářejí automaticky jen pravděpodobné. Otázka proto zní: může znovu získat tuto kontrolu a tak dosáhnout opaku pravděpodobného, opaku aparátového totalitarismu? Jak se pokoušela ukázat tato kapitola, člověk jakožto jedinec, jakožto osamocený a rozptýlený funkcionář a příjemce tuto kontrolu nad aparáty ztratil definitivně. Kompetence aparátů, jejich rychlost komputování a jejich schopnost uchovávat informace, jejich „paněť“, je větší než kompetence lidského mozku. Naproti tomu kompetence společnosti jakožto celku, nahlížená jako kolektivní mozek, je se vši pravděpodobností stále ještě větší než kompetence všech aparátů dohromady. Aparáty jsou sice mimořádně rychlí a nic nezapomínající idioti, ale stále ještě idioti. Proto nemohou sice jednotliví příjemci a funkcionáři převzít kontrolu nad aparáty, ale společnost jako celek ano. To je angažovanost „nespektakulárních nových revolucionářů“.

Společnost jakožto celek musí aparáty programovat jakožto celek, nechat je automaticky vytvářet nepravděpodobné situace a zastavovat je při požadovaných situacích. Aby to mohla činit, musí společnost přebudovat schéma zapojení vysíláčů, aby už nefungovala a nepřijímala, nýbrž místo toho programovala vysílání

a stále je znovu přeprogramovávala. Tato přestavba je technicky možná a to pomocí telematiky. Ta dovoluje všeobecný světový dialog „o“ aparátech. Dovoluje kyberneticky vytvořit všeobecný konsensus ohledně programování aparátů. Tyto aparáty se dají technicky přimět k tomu, aby sloužily společnosti. Lze je technicky přetvořit k „demokratické funkci“. Jenže přestavba schématu zapojení vysíláčů není otázka jen technická, nýbrž i politická. Nejprve musí vzniknout konsensus ohledně uzpůsobení vysíláčů, aby ty mohly sloužit nějakému budoucímu konsensu. Vytvořit takový konsensus ke konsensu je úkolem nových tvůrců fikcí, všech fotografů, filmařů, uživatelů videa, lidí kolem počítačů. Ti chtějí změnou obrazové funkce přivést společnost ke všeobecné změně všech vysílání. Tím by se zabránilo kosmickému aparátovému totalitarismu a předepisování by společnost nasměrovala dialogicky proti aparátům. Nikoli tedy „programovaná demokracie“, nýbrž „demokratické programování“. K tomu by mělo dojít dosti rychle, jinak překročí aparáty jakožto celek i kompetenci společnosti jakožto celku.

10. PROJEDNÁVAT

Technika, která dovoluje nynější diskursivní schéma propojení technických obrazů přebudovat na schéma dialogické, se nazývá telematika. Toto jméno je neologismus, který vznikl spojením slov „telekomunikace“ a „informatika“. Princip, který toto jméno označuje, je ovšem mnohem starší, totiž právě tak starý, jako technika kalkulování a komputování bodových prvků, tedy vytvoření první poloviny 19. století. Přesto však má skutečnost, že je toto jméno nové, význam pro pochopení současné situace. Ukazuje v něm totiž, že teprve několik let jsme si vědomi principu kalkulování a komputování. Teprve několik let poznáváme, že u komunikace pomoci vyzářování bodových prvků (telekomunikace) jde o tž princip, který je ve hře i u skládání bodových prvků do nových informací (při vytváření technických obrazů). A teprve od té doby, co jsme to poznali, mohly vůbec technické obrazy začít fakticky rozvíjet ty charakteristiky, které jsou jim vlastní. Teprve několik let se nacházíme v revoluci technických obrazů, která je si vědoma sama sebe.

Ve zpětném pohledu není toto pozdní uvědomování si překvapivé. Překvapivé je, že vynálezci prvních aparátů, totiž fotoaparátu a telegrafního aparátu, nerozpoznali, že oba tyto aparáty jsou postaveny podle stejného principu, a tudíž mohou být propojeny. Obojí, fotoaparát i telegrafní aparát, spočívají na programování bodových prvků, které se šířují do symbolů (fotoaparát do dvourozměrné fikce vytvářejícího kódu, telegraf do lineárního kódu Morseova typu). Proto převrací oba aparáty historické kategorie prostoru odvíjejícího se v čase, a tím i strukturu dějné společnosti prostorově i časově od sebe oddělených skupin. Obojí, fotografie i telegrafie, vytváří nové společenské struktury, díky nimž vůbec všichni lidé jsou pospolu. Díky fotografii zůstává vše v nepomíjející a donekonečna množitelné paměti, která je všem zcela dostupná, a tím se stává a zůstává současnou. Díky telegrafu jsou všechny informace všude a současně dostupné. A přesto tehdy lidi nenapadlo, že fotografie lze telegrafovat.

Tuto původní zaslepenost lze samozřejmě vysvětlit. Lze říci, že fotografie byly hrubozrné, totiž chemické, a proto nepřevoditelné do jemnozrné, elektromagnetické struktury telegrafu, a že se napřed musely elektromagnetizovat, aby se staly telekomunikovatelnými. Toto technické vysvětlení však nestačí. Pravděpodobněji je, že se telegraf se svým lineárním kódem pokládal za nový druh písma, a proto se nemohlo nahlednout, že je právě tak jako fotografie složen z bodů. Z tohoto chybného pochopení tak vznikly dva vzájemně oddělené vývoje: z telegrafu se vyvinul telefon a všechny ostatní dialogické telekomunikace a z fotografie film a všechny ostatní technické obrazy. A teprve teď začínáme nahlížet, že oba tyto vývoje jsou v zásadě totožné a že v podstatě věci spočívá spojení technického obrazu s přenosovými metodami telekomunikace. Že v podstatě technických obrazů je jejich dialogické propojení.

Konvergence obrazů a telekomunikačních metod je tak nová, že ji ještě neprožíváme jako kulturní fenomén, nýbrž jako fenomén technický. Proto přitom mluvíme o věcech, jako jsou optická vlákna, kabely, satelity, číselný přenos a počítačové jazyky – jak by o tom měli hovořit jen technici. Přesto je to přechodná chyba. Aparáty budou stále „uživatelsky příjemnější“ a v dohledné budoucnosti si bude každé dítě hrát (dialogizovat) s jiným dítětem prostřednictvím syntetických obrazů právě tak, jako nyní každé dítě může fotografovat, aniž by mělo ponětí o technice fotografie. Přijímání technických obrazů, jejich syntetizování a předávání se vbrzku stane programovaným gestem stiskávání tlačítek. Proto je zásadním omylem předpokládat u zkoumání konvergence obrazu a telekomunikace nějaké předběžné technické znalosti. Naopak: tyto předběžné znalosti se musí, pokud nějaké jsou, vyloučit, chceme-li uchopit kulturní a existenciální dopad telematiky.

Zkoumání telematických tretek, tak jak jsou dnes stavěny – například nedávno v Paříži organizovaná výstava „Electra“ –, to ukazuje zřetelně. Je tam vidět lidi, kteří syntetizují obrazy pomocí počítačů, tyto obrazy ukládají do paměti a předávají je dialogicky jiným lidem. Dostává se tak programovaná permutační hra, tedy prázdné řeči. Vidíme tam formu rozptýlení na duchovní, politické a estetické úrovni dětí. Lidé tam mačkají dialogická tlačítka podle

nějakého programu, který jim byl předepsán vysíláči. Organizátoři této výstavy (vysíláči) sice tvrdí, že jejím cílem je uvést lidi do techniky telematiky. Měla to být svého druhu lidová škola telematiky, a proto měla být na nejnižší úrovni. Fakticky zde však slo (jako téměř u všech současných telematických tretek) o strategii vysíláčů, jak podřídít dialogickou funkci technických obrazů imperativním diskursům vysíláčů. Dialogické sítě mají podporovat diskursivní svazky paprsků. Je to strategie automatická: vysíláč funguje takovým způsobem, aby všechna dialogická vlákna běžela „sama od sebe“ tak, aby upevňovala a posilovala vysílaný diskursivní svazek.

Proto je obtížné rozpoznat revoluční virtuálnost telematiky: že totiž dovoluje roztrhat diskursivní svazky paprsků. Nenahlédneme ihned, zkoumáme-li telematické tretky, co vše v nich dríme. Například: že diskursivní noviny, které nám budou dodávány domů, mohou být nahrazeny videodisky, na něž dialogicky odpovídáme. Nebo že místo toho, abychom psali dopisy, si můžeme moci výměňovat naše prožitky, myšlenky a pocity s jinými lidmi v podobě obrazů. Nebo že místo toho, abychom šli do města, můžeme vyřídít své nákupy, úřední záležitosti a politické akce, např. volby, u terminálu doma. Zkrátka, to, co nevidíme hned, je skutečnost, že telematika už ve své dnešní podobě technicky dovoluje učinit zbytečnými takové věci, jako jsou noviny, knihy, dopisy, obchody, úřady, továrny, divadla, kina, koncertní sály, výstavy, ale i takové věci, jako je pošta, rádio, televize nebo peníze. Jinými slovy: nevidíme ihned, že telematika ve své technicky ještě nerozvinuté podobě už dovoluje převrátit všechny současné diskursivní, ale i dialogické společenské struktury.

Pravděpodobně nikdy dříve nebyla taková neschopnost předvídat bezprostředně nadcházející budoucnost. Každá revoluce sice paralyzuje ty, jichž se týká, a postihuje je slepotou. Příkladem je aristokracie vůči francouzské revoluci nebo Židé vůči nacismu. Jenže telematická revoluce se netýká jedné části, nýbrž celé společnosti. Takže nepředvídají ani ti, kteří ji uvedli do chodu. Oči tudíž

nezavíráme ze strachu před nadcházející budoucností, nýbrž proto, že nemůžeme pohledět do tváře konečnému vítězství obrazů, které nás zaplavují a nyní jsou zčásti námi samými zhotovovány. Toto konečné vítězství nás nenaplníže strachem, nýbrž v nás naopak budí pocit prázdna. Jsme sice samozřejmě rádi, že věci jako práce, politika, umění (krátce: dějiny v tradičním smyslu) nemají žádnou budoucnost. Jsme rádi, že se můžeme od těchto nás podmiňujících věcí osvobodit. Jenže co potom zbude? Všichni lidé z celého světa budou pro nás okamžitě dosažitelní, budeme hrát šachy s protinožci a budeme moci strávit veselý večer se svými geograficky rozptýlenými přáteli kolem elektronického kulatého stolu. O čem ale budeme pak se všemi těmito lidmi mluvit? Když přece budeme mít všichni k dispozici stejně, centrálně programované informace? Když budeme přece všichni kmeni ze stejných centrálních pamětí? A když budeme takovým způsobem zestejnění, že dokonce i tehdy, když se bude zdát, že se naše zájmy střetávají, bude tento střet do nás naládován z centrální paměti? Dokonce i naše polemika je prázdnu řečí. (Jak ostatně lze vidět na zdánlivých dialozích, jakými jsou debaty v parlamentech, nebo takzvané rozhovory mezi podnikateli a odbory.) Telematikou vedená vlákna budou přenášet nikoli rozhovory, nýbrž prázdnu řečí. A čím více se bude zdát, že nás shromažďují, tím více nás budou rozptylovat do osamocených jedinců, kteří si nemají vzájemně co říci. Ještě zbývající mezilidské vztahy (jako láska a přátelství, ale i nenávisť a nepřátelství) rozdělí tato vlákna na prázdnu řečí. A ačkoli se tato vlákna budou jevit jako dialogická, učiní fakticky všechny dialogy zbytečnými, redundantními. Proto pocit prázdna.

Dříve než přistoupím k pokusu ukázat, že toto zavírání očí před telematickou revolucí je chybné a že v ní skrývá i možnost skutečného dialogu dosud netušené bohatosti, musím se zmínit o vztahu mezi diskursem a dialogem v obecnosti.

Na každou společenskou strukturu lze pohlížet ze stanoviska komunikace jako na souhrn diskursů a dialogů. Z takového pohledu je totiž společnost tkání, jejíž funkcí je vytvářet a předávat

informace, aby mohly být ukládány do paměti. Diskurs je metodou, díky níž se informace předávají dále, a dialog je metodou, díky níž se informace vytvářejí. Protože záměrem tohoto eseje je zkoumání dialogického použití obrazů, budu muset v následujících kapitolách něco říci o dialogické produkci informací.

Podle takového komunikologického kritéria lze klasifikovat společnost do tří typů: Prvním typem je „ideální“ společnost. V ní panuje mezi diskursem a dialogem rovnováha: dialogy krmí diskursy a diskursy provokují dialogy. Druhým typem je společnost dialogická. Příkladem je osvícenství. Tam existuje velký počet dialogických kroužků, které vytvářejí stále narůstající množství informací (např. vědeckých, politických a uměleckých). Protože však tyto elitářské kroužky nedisponují kanály, který by mohly tyto informace diskursivně předávat dál, hrozí této společnosti rozpad na informovanou elitu a neinformovanou masu. Třetím typem je diskursivní společnost. Příkladem je pozdní středověk. Centrálně vyzářované diskursy církve ovládají tuto společnost. Protože však chybějí dialogy, hrozí vyschnutí zdrojů informací a společnosti hrozí úpadek do entropie.

Použijeme-li tento model na přítomnost, pak na ní rozpoznáme středověce-katolické rysy. I u nás dominují centrálně vyzářované diskursy a společnosti hrozí úpadek do entropie. A telematické dialogy, které se dnes staly technicky možnými, jeví se pak jako varianty středověkých „dispútací“. Točí se kolem vyzářovaných programů. A pokud by navzdory tomu měly vést k novým informacím, vyloučily by je automaticky jako „šumy“, zatímco tehdy byly vylučovány klatbami jako kacířství. Takové srovnání přítomnosti s katolickým středověkem dovozuje však také rozpoznat rozdíly. Rozhodujícím rozdílem je autoritativní povaha tehdejšího a automatická povaha dnešního diskursu. Církev nebyla žádný aparát, nýbrž měla autora (Ježíše) a autority (kněze). A tehdejší dialogy byly autoritativní rozhovory (mezi kněžími). V současnosti jsou to aparáty, které automaticky programují diskursy; charakteristická je pro to absence jakéhokoli autora a jakékoli autority. A současné telematické dialogy jsou rozhovory bez autority, bez odpovědnosti. Tehdy bývaly třeba v dialogu vytvořené neočekávané informace

(např. v tzv. sporu o universalie) odsouzeny autoritativně klatbou. Byly vytěsňeny, vřely však někdo pod povrchem dále. V přítomnosti jsou však neočekávané informace, které se třeba vytvořily v obecném rozhovoru, odstraněny z dialogické tkáně automaticky jako šumy a znovu nacpány do vysílače, např. při průzkumech veřejného mínění. Vysájí se a tím posílí tendenci vysílačů k masovosti a kýčovitosti. Na rozdíl od katolického středověku se v současnosti diskursy valí automaticky vstříci entropii – a jen v tomto modifikovaném smyslu se dá říci, že se každým dnem stávají katolickějšími („katolický“ – „kata holon“ = pro všechny). Ledže by se samozřejmě (a to je bod, o němž hodlám nyní pohovořit) dialogické možnosti, které drímají v telematice, použily proti diskursivní společenské struktuře místo toho, aby ji podporovaly.

Třetky telematiky, všechny ty videohry, videofilmy, videodisky a kazety fungují v současnosti jako podpora vysílačů, které je programují. Proto je u nich pocit prázdna oprávněný. Fungují však tak nikoli proto, že to odpovídá jejich technickému druhu výstavby, nýbrž proto, že jejich uživatelé jsou naprogramováni používat je tak a nejinak. Jejich způsob výstavby by naopak odpovídal pravému dialogickému fungování. Uživatel těchto tretek jsou naprogramováni na rozptylování se. Rozptylování je konsensus mezi obrazy a lidmi. Proto používají lidé telematické tretky, aby se jimi rozptylovali. Používají tyto tretky proti jejich vlastnímu technickému způsobu výstavby a teprve tímto falešným používáním je mění na tretky. Když lidé přišli na to, co tato telematická zařízení jsou schopna dělat, učinili by z nich mocné nástroje proti diskursivní společenské struktuře. To, že se tak ještě nestalo, lze vysvětlit na základě obecného konsensu ve prospěch rozptylování a proti shromažďování. „Nespektakulární revolucionáři“, zmínění v předchozí diskusi, jsou angažováni v tom, aby dovolili lidem rozpoznat, že tato telematická zařízení mohou sloužit obecnému hovoru o současném rozptýlení. „Nespektakulární revolucionáři“ sázejí na to, že způsob výstavby telematických zařízení prolomí současný konsensus a nastolí nový, dialogický konsensus.

Přistoupí-li totiž lidé k telematicce nikoli s tím, aby je rozptýlovala, nýbrž aby jim napomáhala k rozhovorům, pak technické obrazy náhle změni svou povahu. Stanou se náhle povrchy, na nichž se budou připravovat informace a skrze něž povedou lidé dialog. Hrají pak náhle onu meditativní roli, kterou dříve hrály lineární texty při korespondenci. Stanou se z nich „dopisy“. Rozdíl je jen v tom, že obrazy mohou přenášet nekonečně větší množství informací než texty. Plochy totiž sestávají z nekonečně mnoha řádků. „Umění“ psát dopisy se téměř vytratilo. Telematicky ovládané obrazy mohou pomoci, aby se vynořilo ještě netušené umění, totiž obrazový dialog, který je nekonečně bohatší, než kdy mohly být lineární, „historické“ dialogy.

Takto vzájemně prostřednictvím obrazů dialogizující společnost by byla společností umělců. Ti by dialogicky převáděli nepředvídané a nepředvídatelné situace do obrazů. Byla by to společnost hráčů, kteří by střídavě tahy a protitahy vytvářeli stále nové relace. Společnost „homines ludentes“, v níž by se lidské existenci otevíraly netušené horizonty. Ale to není vše. Díky této tvořivé hře a protihře by povstal konsensus, který by společnosti dovolil programovat aparáty prostřednictvím obrazů a skrze ně. Tyto aparáty by pak sloužily obecnému lidskému záměru, totiž emancipovat člověka od práce a osvobodit ho ke hře s jinými lidmi, v níž by se mohly vytvářet stále nové informace a stále nová dobrodružství. Myslím si, že to je ta utopie, o níž se „nespektakulární revolucionáři“ usilují.

Uvážíme-li po tomto exkursu možnosti, které dřímají v telematických zařízeních, pomysleme-li na dnešní hloupé pohrávání si s telematickými tretkami, pak poznáme, v čem se většina kulturních kritiků mylí. Pokoušejí se totiž kritizovat vyzařující centra, aby je změnili nebo odbourali. Revoluční angažovanost se však má nasadit nikoli v centrech, nýbrž v hloupých telematických tretkách. To znamená změnit je, a to pomocí jejich vlastní techniky. A pokud se to podaří, zhroutí se centra „sama od sebe“. Nemá se už kritizovat historickými, nýbrž kybernetickými kategoriemi.

Ke konci předchozí kapitoly jsem řekl, že k této změně technických obrazů na dialogické fungování musí dojít dosti brzy, neboť

jinak bude pozdě. Telematická zařízení ukazují, že k tomu může dojít brzy, možná dokonce hned. Současné hloupé pohrávání si s těmito zařízeními však ukazuje také, že je možné propást záduocí okamžik. Tak jak jsou nyní telematické tretky používány, vytvářejí totiž prázdné řeči a žvanění, záplavu banálních technických obrazů, které jsou s to definitivně zalepit všechny mezery mezi osamocenými a rozptýlenými, tlačítka stiskávajícími masovými lidmi. Brzy už nebude nic, o čem bychom si mohli vzájemně povídat. Proto je teď ta chvíle pronluvit o tom.

Ústřední problém, který je třeba projednat s ohledem na dialogickou společnost, je vytváření informací. Je to ten problém, jenž se v minulých dobách říkalo „stvoření“. Jak vznikají informace, tj. nepředvídané a nepravděpodobné situace? Vypadá to tak, jako by se náhle vynořily z ničeho, jako by byly zázrakem. Proto pojem „creatio ex nihilo“. Proto víra v božského Stvořitele. A proto zbrobnění tvořivého člověka, především takzvaných „umělců“. Problém vytváření informací musí být tudíž vyjmut z tohoto mytologizujícího kontextu, mají-li se uchopit revoluční virtuality telematické společnosti, skutečné „informační společnosti“. Hovořit se musí nikoli o společnosti bohů, ale o společnosti hráčů.

Mytologizující způsob pojednání problému vytváření informací se zdá na nás silně náležat. Zkoumáme-li totiž svět, jak je kolem nás, pak máme nepotlačitelný pocit, že stojíme před superzázrakem, složeným ze zázraků. Jak vznikla zázračná organizace nad námi se klenoucím hvězdného nebe, organizace, jejíž složitost obdivujeme tím více, čím hlouběji do ní pronikáme? A čím hlouběji pronikáme do struktur organismů, od prvků až k lidskému mozku, tím více nás zachvacuje údiv nad téměř neuvěřitelnou složitostí nesčetných faktorů, které zde působí v souhře. A co teprve máme říci o lidském mozku, do něž teprve vůbec začínáme nahlížet, a že takto komplexní orgán je na takových čtených a vzájemně se protínajících rovinách, že se zdá být opovázlivostí chtít jej vysvětlovat, o imitaci ani nemluvě. Vůči takovému zázračnému a z takových zázraků zázračně složenému světu se lze stěží vynout tomu, že jej připíšeme nějakému stvořiteli. Musíme sice v tomto stvoření zjistit něco, co se někomu nelíbí (třeba utrpení a smrt), ale kdo jsem, toto stvoření, jímž jsem, abych zpochyboval plán Stvořitele?

Všechny tyto zcela nepravděpodobné situace, jako mlčená dráha, prvoci a lidské mozky, všechny tyto informace musely přece být vytvořeny podle nějakého nám skrytého záměru, aby mohly být zabudovány do obecné skladby světa. Přesto se lze ptát: nemohlo náhodně dojít k nějakému jinému druhu světa? A při takové

impertinentní otázce se náš obdiv ke světu změní v opak. Dejme tomu např., že by svět byl o trošku jiný, o trošičku jiný. Např. místo hliníku by existoval jiný, ale srovnatelný prvek v horní zemské vrstvě. V tomto případě by ovšem musely pozemské organismy vypadat zcela jinak, a sice tak jinak, že by mělo málo smyslu říkat jim „život“. A o člověku a lidském mozku by samozřejmě nemohlo být ani řeči. A přesto by „ceteris paribus“ muselo i za takové situace z velmi dlouhodobého hlediska náhodně vzniknout něco právě tak komplexního jako prvoci a lidské mozky.

Po této demytologizující otázce se svět už nejví jako zázračné stvoření, nýbrž jako jeden z mnoha velmi početných, ne však nekonečně početných, možných hodů kostkou. Božský Stvořitel se už nejví jako „potřebná“, ale už ani jako „nepotřebná“ hypotéza, nýbrž jako hypotéza vyvrácená hrou v kostky zvanou svět. Nepravděpodobné situace, informace, ve světě se totiž už nejví jako záměrně vytvořené, nýbrž jako náhodně vzniklé. Lidský mozek se už nejví jako výsledek nějakého tvůrčího plánu, nýbrž jako následek náhodného biologického vývoje, který sám pochází z tak a nejinak na Zemi náhodně probíhajících chemických procesů. Tato demytologizovaná otázka ukazuje, jak vznikají informace ve světě a informace vůbec: syntézou předchozích informací.

Ukazuje však ještě více. Jsou-li totiž informace syntézou předchozích, pak musí existovat i obrácený postup, totiž analýza informací, rozklad, dezinformace. A že existuje, lze fakticky ve světě zjistit, a sice tak zjevně, že jen mytologizující pohled na stvoření to může zakrýt. Každá informace se musí nakonec rozpadnout. Každý lidský mozek se musí nakonec rozložit na své prvky. Druh „homo sapiens“, život na Zemi, Země sama, se musí nakonec ponořit do všeobecné tendence světa k dezinformaci a rozpadnout se (druhá věta termodynamiky). A tento rozpad informací je základnější než vytváření informací, neboť informace vznikají nepravděpodobnými náhodami a rozpad informací náhodami pravděpodobnými.

Po demytologizaci vytváření informací se ocitáme před novou strukturou vesmíru. Už ne před stvořením, které se vynořilo z původní nicoty, aby se pak krok za krokem, lineárně (v „šesti dnech“) blížilo zamýšlenému cíli, před universem lineárních dějin, nýbrž

před tupou hrou v kostky, v níž se musí z dlouhodobého hlediska uskutečnit všechny, i ty nejnepravděpodobnější náhody, kde však všechny tyto hody musí nakonec vyústit do pravděpodobné, dezinformující situace, do „tepelné smrti“. Nestojíme už před přímkou, nýbrž před na sebe naskládanými a do sebe se ohýbajícími kružnicemi, před epicykly informací, rozkládajícími sebe sama i navzájem. Ve světě nelze hovořit ani tak o stvoření, jako o vyčerpání. Stojíme před absurdnem. Přitom je třeba uvážit, že zdánlivá lineárnost druhé věty termodynamiky (všechno proudí vstříc entropii), je fakticky jen bodem: tím bodem, v němž vznikají informace, aby se tam navrátily. Lineární, historický pohled se nedá do absurdního universa převést a zachránit.

Informace jsou syntézy předchozích informací. To platí nejen pro informace ve světě, nýbrž i pro ty, které byly zhotoveny lidmi. Lidé nejsou stvořitelé, nýbrž hráči s předchozími informacemi, na rozdíl od světa si však hrají s úmyslem vytvářet informace. Tento rozdíl, tuto úmyslnost vidíme na tom, že lidské informace se z informací předcházejících syntetizují rychleji než tzv. „přírozené“ informace. Nové architektonické styly a nové vědecké teorie se vynořují z předcházejících mnohem rychleji než např. savci nebo plazi. A je tomu tak proto, že „příroda“ hází kostkou zcela nemetodicky, podle slepé náhody, zatímco člověk hází podle metody dialogu.

Dialogy jsou řízené hry v kostky. Dosud uložené informace se přitom kombinují všemi možnými způsoby, aby se skládaly do nových informací. U slova „dialog“ myslíme na hru v kostky, při níž házejí dvě nebo více pamětí (převážně lidské mozky), aby vzájemně syntetizovaly v nich uložené informace. Stejně dobře však mohou existovat „vnitřní dialogy“, při nichž hází jedna jediná paměť s informacemi, které jsou v ní uloženy. Tyto „vnitřní“ dialogy charakterizují, pokud vedou k novým informacím, to, co zvykem nazýváme v běžném používání jazyka „tvořiví lidé“. Telematizovaná společnost by vytvořila síť dialogů, kterou by bylo možno pokládat za „vnitřní dialog“ celé společnosti. Celá společnost by byla

tvořivá v tom smyslu, v němž jsme až dosud hovořili o „tvořivých lidech“.

Nemysleme si ale, že mýtu „stvoření“ unikneme, představíme-li si tuto kostkami házející společnost. To mytické je nyní skryto v pojmu „úmysl“: že společnost hází s úmyslem vytvářet informace – to je nyní to tajemství. Je tedy záhodno čelit tomuto pojmu „úmyslu“ (a to znamená: rozhodnutí, svobody), a i to za cenu rizika, že se zřítíme do bezedna. Abychom toto riziko zmenšili, zůstanu u modelu mozku: telematická společnost jako kosmický supermozek. Jak bylo řečeno výše, začínáme získávat první náhledy do fungování mozku. To, co na nás dělá dojem, je vzrůstající obtížnost rozlišování mezi získanými a zděděnými informacemi, tedy mezi Lamarckem a Darwinem. Pokládáme-li mozek za orgán pro „data processing“, pak můžeme mozek sám nazvat hardwarem a zpracování dat (to, čemu se dříve říkalo „duch“), softwarem. A pak se můžeme pokusit tvrdit, že hardware „mozek“ je geneticky zděděn a software „duch“ z mnohem větší části kulturně získán. Takové srovnávání s počítačem však není oprávněné. Organizace mozku se totiž mění pod vlivem přicházejících informací a při případném přerušení přílivu informací mozek nenávratně zakrní. To bylo zjištěno u koček a krys totálně izolovaných od okolního světa. Proto jsme nuceni spatřovat v lidském mozku do značné části kulturní produkt. Z druhé strany však není možné také říci, že „duch“ byl plně získán. Novorozencem nemá téměř žádné mentální procesy, protože stěží existují nějaká data, která by mohl zpracovávat. Avšak vlohy pro zásadní budoucí zpracování dat jsou už geneticky v mozku připraveny. Zkrátka: mozek je sice zděděný orgán, může však fungovat jen v kulturní situaci. A „duch“ je sice kulturní fenomén, nemůže však existovat bez mozku.

Otázka po „úmyslu“ (rozhodnutí, svobodě) s nímž se vytvářejí informace (zpracovávají data), se musí klást v kontextu těchto nových a ještě zlomkovitých poznatků o funkcích mozku. Je však už jasné, že se přitom budeme muset vzdát takových mytických jsoucen, jako je „svobodný duch“ nebo „nesmrtelná duše“. „Úmysl“ nemůže pocházet z takových bájných jsoucen. Říci o novorozenci, že má duši nebo ducha, je karikatura mentálních procesů, kte-

ré probíhají v jeho mozku. Zavede-li se do mozku pokusné osoby elektroda a do specifických oblastí mozku se vysílají elektrické impulsy, pak tato osoba – jak může experimentátor s přesností předpovědět – odříká číselnou řadu a bude přitom tvrdit, že se k tomu rozhodla svobodně. Ukáže se, že toto rozhodnutí je výsledkem obrovsky složitého procesu, v němž se přicházející informace skládají s informacemi už uloženými, vedou ke specifickému chování a mění strukturu mozku. A to musí platit pro veškeré rozhodování. Věc je možno vylíčit asi takto: takzvané „já“ je uzlovým bodem v síti dialogicky proudících informací a skládejícím procházejících informací (a to jak zděděných, tak do velmi značné části získaných) a v tomto uzlovém bodě vznikají nepředvídané, nepravděpodobné komputace, nové informace. Tyto nové informace se pociťují jako úmyslné, svobodné rozhodnutí, neboť každé „já“ je jedinečným uzlovým bodem a liší se od všech ostatních uzlových bodů v síti svým jedinečným postavením a informacemi, které jsou v něm uloženy. Takové vylíčení „úmyslu“ prosazuje nejen neurofyziologie, nýbrž odpovídá i mnoha jiným názorům, které dostáváme z jiných disciplín.

Pokládáme-li „já“ za uzlový bod v dialogické síti, nemůžeme se ubránit pohledu na společnost jako supermozek složený z individuálních mozků. A telematická společnost by se od všech společností předchozích lišila jen tím, že se v ní povaha společnosti jakožto sítě mozků stává vědomou a tím lze touto sítivou strukturou vědomě manipulovat. Telematická společnost byla první, která by rozpoznala vytváření informací jako vlastní funkci společnosti, a mohla tudíž toto vytváření metodicky pohánět kupředu: první společnost, která by si byla vědoma sebe, a tudíž byla svobodná.

Tak jak jsou obrazy propojeny dnes, je naše společnost ubohým supermozkem, a výsledkem je superduch, který budí málo nadšení. Současné schéma zapojení, kdy jsou z center vyzařovány svazky, je vybudováno podle modelu mozku, který je dávno překonán. Dnes víme, že mozek není řízen centrálně, nýbrž je souhrnou zčásti vzájemně zaměřitých oblastí a funkcí mozku. Současná forma společnosti vděčí za svůj vznik nedostatečnému a zčásti chybnému poznání povahy společnosti jakožto sítě mozků. Masová kultura, nadvládu získávající kýč, úpadek společnosti do nudy, do entropie,

jsou následky tohoto chybného zapojení. A proto se vlastní funkce společnosti („ducha“) obrací naruby: místo toho, aby vytvářela nepravděpodobné, dobrodružné, je dnešní společnost s to do ní ládované informace brzy vyčerpat. Je to hloupá společnost.

Hlubší náhled do funkcí mozku, který dnes máme k dispozici, a telematické techniky nám dovolují toto schéma zapojení přebudovat a z hloupé společnosti udělat společnost „tvůřivou“. A to na základě schématu zapojení, které odpovídá souhře funkcí v mozku. V takové společenské struktuře už nebudou existovat vysílací centra, nýbrž každý uzlový bod sítě bude současně přijímat i vysílat. Tím se budou rozhodnutí přijímat všude v síti a integrovat, podobně jako v mozku, na souhrnné rozhodnutí, na konsensus. Tato společnost bude mozaikou záměrů, které se budou integrovat do stále nového souhrnného záměru. To, čemu se u biologického vývoje říká skok z individuace do socializace (např. skok od jednobuněčných k vícebuněčným organismům nebo skok od jednotlivých zvířat ke stádu), by byl zde uskutečněn do roviny „ducha“, úmyslu, rozhodnutí, svobody. Jednotlivé „já“ si při tom zachová jedinečnost (tak jako jednotlivé buňky v organismu a jednotlivá zvířata ve stádu), ale proces vytváření informací se bude odehrávat v nové rovině, totiž v rovině společnosti.

Právě vylíčená socializace svobody je odpuzující, protože se prohrěšuje proti židovsko-křesťanské antropologii a všem z ní vyplývajícím antropologiím. Podle téhoto antropologie existuje v člověku jádro, které se má opatrovat a rozvíjet. A tomuto jádru hrozí, že se rozplyne v socializaci rozhodování a svobody. Dnes však víme, že toto jádro je nám a tradiční antropologie nelze zachovat. Víme to díky zcela odlišným, ale konvergujícím disciplínám – neurofyziologii, hlubinné psychologii, informatice, a především fenomenologické analýze. Při „eidetické redukci“ se ukazuje, že „já“ je abstraktní věšák, na němž visí konkrétní vztahy, a že odstraníme-li tyto relace, ukáže se „já“ být ničím. Socializace svobody je zdůrazněním konkrétních relací, které nás poutají k jiným, a proto není rozplynutím identity, nýbrž naopak jejím rozvinutím. Konkrétním „já“ jsme teprve vůbec tehdy, když jsme s jinými a pro jiné. „Já“ je, čemu někdo říká „ty“.

Při takovém dialogickém přepojování společnosti, při tomto „dialogickém životě“ (Buber) je tím důležitým jeho povaha hry. Na společnost jakožto mozkovou síť se musí pohlížet jako na společenskou hru a na informace, které taková společnost vytváří, jako na tahy ve svého druhu šachové hře. „Příroda“ vytváří informace házením kostkou, společnost je vytváří úmyslně, a to znamená: díky nějaké herní strategii, metodicky. V porovnání s šachovou hrou je společenská hra „otevřenou hrou“, což znamená: může měnit pravidla během hry. O této budoucí společnosti řídicí strategii, o „kybernetice“ a o otevřenosti hry vytváření informací budu mít ještě co říci v průběhu tohoto eseje. Zde se zastavím jen u toho, co mi připadá, že může dále vést nit tohoto argumentu.

Telematická společnost by byla dialogickou hrou v metodickém hledání nových informací. Toto disciplinované hledání lze nazvat „svobodou“ a směr tohoto hledání „úmyslem“. Jednotlivé informace, jak se dostávají v průběhu telematické hry (jednotlivé, stále nově utvářené technické obrazy), se budou díky této herní strategii stávat stále nepravděpodobnějšími. Je proto nesmysl chtít je předvídat. To, co dosud vidáme na svých obrazovkách, je – ať už se v mnoha případech zdá být vzrušující, jen chabým odleskem toho, čeho můžeme dosáhnout. Tak jako mozek vytváří jen zlomek toho, čeho je schopen, tak má i telematická společnost nepředvídatelné virtuality. Telematická společnost se však může rozvíjet rychleji než mozek. Mozek totiž vznikl z náhodného vrhu kostkou ve hře „příroda“ a nová společnost vznikne jako tah v úmyslně řízené společenské hře. Vynoří se síce z aleatorické hry, z níž pocházejí mozky, ale v těchto mozcích se tato aleatorická hra promění ve hru strategickou. Ve hru náhody, která se obrací proti náhodě. Krátce řečeno: v telematické společnosti se ukáže, že mozek je náhodně vybudován tak, že je schopen postavit se náhodě. To ale platilo pro lidi odjakživa: jsme náhodou svobodné bytosti. V nové společnosti se však bude tato lidská tendence směřující proti náhodě, proti entropii, poprvé svobodně rozvíjet. Člověk bude poprvé v situaci, kdy bude s to vytvářet informace nikoli jen empiricky, nýbrž metodicky, podle techniky založené na znalosti. Tyto informace poteou jako stále mocnější proud proti entropii. Definujeme-li člověka

jako negativně entropickou tendenci, pak se tam člověk stane fakticky poprvé člověkem, totiž hráčem s informacemi. A telematická společnost, tato „informační společnost“ v pravém smyslu tohoto slova, se stane první fakticky svobodnou společností.

12. TVŮŘIT

Jak jsem se snažil ukázat v předcházející kapitole, je vytváření informací souhrn s informacemi už existujícími. Takový náhled do tvůrčího procesu sice umožňuje zhabit tvoření mytické aury, nikoli však zvláštního nadšení, které doprovází tvoření. Naopak je to právě toto tvůrčí nadšení, toto ze-sebe-vyjítí do informace, která se má vytvořit, do dobrodružství, které zjednává svobodu. To lze jasně rozpoznat u tvořivých lidí minulosti a přítomnosti, ať už jde o vědce, techniky, filozofy, umělce nebo politicky angažované lidi. Ti připravují v zapomenutí na sebe nové informace z informací v nich uložených a vrhají je jako „díla“ do společnosti: publikují. Vycházejí ze sebe a vstupují do „díla“. Tuto metodu vytváření díky „vnitřnímu“ dialogu už nelze déle udržet. Většina informací se nyní vytváří nikoli jedinci, nýbrž dialogickými skupinami, a co se „díla“ týče, je tento pojem zpochybněn multiplikovatelností a bezpodkladovostí, „nemateriálností“ technických obrazů. Tak je tomu s tvůrčím nadšením při vytváření např. nějakého videoklipu, na němž se podílí množství lidí a kde „dílo“, pásku, lze nejen donekonečna množit, nýbrž i opět měnit. Pro telematickou společnost je to otázka rozhodující. Tam se totiž budou všechny informace syntetizovat intersubjektivními rozhovory, budou donekonečna množitelné a budou zohledňovat to, že je jejich příjemci budou měnit a předávat dál jako nové informace. Může za takové situace, bez autora a díla, existovat tvůrčí nadšení? Může tam existovat ono zapomenutí na sebe a ono pozvednutí se do díla, které dosvědčuje svobodu?

Otázku zde je za prvé kopírovatelnost všech vytvořených informací. Latinské „copia“ znamená „hojnost“ a „kopírování“ tedy „rozhojňovat“. Otázka zní, co se vlastně při kopírování rozhojňuje. První odpověď zní: protože kopírování obstarávají aparáty, je lidské usilování opakovat (opisovat, obkreslovat, přepočítávat) zbytečné. To je však jen první a neškodná odpověď. Při bližším pohledu se ukáže odpověď druhá a mnohem nebezpečnější: kopírování činí zbytečnými všechny autority a všechny autory a zpochybňuje

tudíž tvůrčí nadšení. To je např. vidět na problému autorských práv (copyright) ohledně kopírovatelnosti (copyshop). Kopírovatelnost klade existenciální otázku.

Slova „autor“ a „autorita“ pocházejí ze slovesa „augere“, které znamená „zvětšovat, rozmnožovat“, ale může být přeloženo jako „zakládat“. Máme přítom totíž před očima římské zemědělství, kde se semínko sází do půdy, aby rostlo. Nacházíme se v římském mýtu: město Řím má zakladatele (autora), Romula, který je zasadil do země, aby zapustilo kořeny a rostlo, aby dozrálo ke světové říši. Ačkoli však Romulus je autorem města a světa (urbi et orbi), nemohly by město a svět růst a zakrčely by, kdyby s nimi nebyl jejich autor spojen neustále dvojným způsobem. Tato spojení se jmenují „autority“. Jedna, zpětně spojující (re-ligiozni), je velká autorita (magisterium), druhá, pohánějící autora, je malá autorita (ministerium), a dohromady vytvářejí strukturu společnosti.

Tento latinský mýtus a z něj vyplývající autoritářská struktura společnosti se přenáší z Římské říše na církve a odtamtud na téměř všechny formy vládnutí. Všude, v armádě, v továrnách, ve stranách, ve státech lze rozpoznat autoritářské kanály, které spojují s autory. Navrhuji nyní uvážit, že kopírovatelnost technických obrazů a vůbec všech informací činí tuto strukturu nadbytečnou a všechny autority a všechny autory definitivně odstraňuje. Je to tzv. „krize autority“ a je to vysvětlení toho, že se „velcí muži“ (totíž autority) stávají stále vzácnějšími.

Kopírovatelnost činí všechny malé autority (vše, co pohání zprávy) nadbytečnými, neboť dovoluje každou zprávu automaticky masově šířit. In copyshops nepotřebujeme už žádného ministra, žádného nakladatele, žádného „vydavatele“, krátce žádnou administrativu. A kopírovatelnost činí všechny velké autority (vše, co zachovává věrnost zprávám) zbytečnými, neboť kopie jsou automaticky věrné svým zprávám a budou se stávat s rozvojem kopírovací techniky stále věrnějšími. In copyshops nepotřebujeme už žádné magistry, žádné kněze („pontifices“ = stavitele mostů), zkrátka žádné náboženství. Nebo: administrace a náboženství se staly kopírováním automatickými.

Proti tomuto automatizování se brání ještě zbývající ministři a magistři, např. nakladatelé a fotografové. Nakladatelé tvrdí, že automatické kopírování je „slepé“ (bez kritérií) a že kopírovací aparát musí být kontrolován nakladateli, aby přival informací prosívali. Fotografové tvrdí, že automatické kopírování není „věrné“, a že jen budou-li sami kontrolovat kopírovací aparát („autorské obrazy“), mohou kopie věrně přenášet zamýšlenou zprávu. Oba pokusy zachránit autoritu při přenosu do informační společnosti bojují však na ztracených postech. Co se filtrování zpráv (kritiky, cenzury) týče, o tom budu ještě hovořit a pokusím se ukázat, že to mohou konat aparát automaticky samy. Co se věrnosti týče, je to technická otázka a nemůže být pochyb, že kopírování se v blízké budoucnosti stane „klonováním“. Existují však ještě některé další záležitosti, které se týkají věrnosti. V nadcházející informační společnosti se mají zprávy od příjemců syntetizovat na nové zprávy. Vzdor těmto námitkám trvám na své hypotéze, že jakákoli autorita zmizí, protože je vůči kopírovatelnosti zbytečná.

Zatím se zdá, že kopírovací aparát kopírují zčásti „originály“ (texty, fotografie, filmy). A „originál“ je z úst autorů vycházející zpráva (z „ora“ = ústa). Podíváme-li se však blíž, pak poznáme, jak se to s těmito ústy (fecky „mythos“ = z úst vycházející tón) má. Informace totiž nepocházejí od nějakého mytického autora, nýbrž z „vnějších“ a „vnitřních“ dialogů, na nichž se ve stále rostoucí míře podílejí umělé paměti (aparát). Mýtus autora předpokládá, že se u rozhodující zpráv jedná o „originály“, které byly zhotoveny „velkými muži“ díky „vnitřním“ dialogům. Mytický autor tvoří v samotě. Samozřejmě se přitom nechce popírat, že i se „velký muž“ nachází v kontextu, z něž pocházejí jej pohlcující informace. Tvrdí se však, že při tvořivé činnosti autora přistupuje něco zcela nového, něco, co se vynořuje z nicoty. Mýtus autora (a originálu) zkrsluje skutečnost, že vytváření informací je dialogem. A tuto skutečnost už nelze právě u kopírovatelných zpráv popírat. Fotografie je například výsledkem dialogu mezi fotografem a fotoaparátem (a celou řadou méně zjevných partnerů rozhovoru) a je nesmysl chtít každého z těchto partnerů označovat za „autora“. Všichni autoři, zakladatelé, Mojžišové, founding fathers a Marxové

(včetně božského Stvořitele) se stávají tváří v tvář kybernetickému propojení dialogů a vůči copysshops redundantními.

Podle tohoto mýtu je každá společnost dílem nadd lidského hrdiny přebývajícím v samotě, „v ledu a vysokých horách“, totiž takzvaného „kulturního hrdiny“. Romulus jakožto zakladatel Říma je jedním z nesčetných příkladů: každý indiánský kmen v Amazonii má takového stvořitele, často ve zvířecí podobě. Právě proto je každá mytická společnost jedinečná a nekopírovatelná. Bylo by nesmyslem chtít přenášet společnost založenou mytickým vlkem na společnost jinou, kterou založil kondor. Každá mytická společnost je originál a jako taková je středem jedinečného universa. Rozchod moderního myšlení s církevní ideou společnosti jakožto Kristem založené společenské formy se projevuje ve stále nových pokusech vybudovat společenské struktury prostřednictvím dialogu, konsensu, bez nějakého individuálního zakladatele. Z takových pokusů povstaly kopírovatelné společnosti (např. západní demokracie nebo socialistické lidové demokracie). Tam, kde byly kopírovány, tam byli mytičtí kulturní hrdinové sesazeni. Metody, jak vést takové státotvorné, „ústavy zakládající“ dialogy byly ovšem až dosud vždy empirické. Takže dodatečně byli někteří z mluvčích těchto dialogů (např. právě founding fathers, Robespierre nebo Marx) zpětně mytologizováni jako autoři. Jedná se o autory druhého řádu. V současnosti kybernetická teorie a telematická praxe začínají takové státotvorné dialogy strukturovat disciplinovaně a systematicky. Vynořující se informační společnost nemůže podle toho mít ani žádné autory druhého řádu. Není originálem, a proto je všude a vždy kopírovatelná. A co platí pro zakládání států, platí pro všechny v budoucnu vytvořené informace. Žádné stvoření, ať bude mít jakoukoli podobu, nebude mít v budoucnosti autora, nějaké zakládající totemové zvíře.

Podle toho to vypadá tak, jako by v telematizované, kopírovatelnosti všech informací se vyznačující společnosti nebylo místa pro tvůrčí nadšení, pro svobodu. Tam, kde se všechny zprávy zhotovují „na zakázku“, totiž jako odpovědi na vyzvání, nemohou zjevně existovat žádné „svobodné autority“, a tam, kde se všechny zprávy vytvářejí dialogicky a zčásti aparátově dialogicky, nemohou zjevně

existovat vůbec žádní autoři. A v důsledku toho ani žádné nadšení pro vytváření informací. Přesto je to však chybná interpretace vynořující se informační společnosti. A to, že je chybná, se ukáže při zkoumání syntézy informací.

Informace, které máme k dispozici, nabyly astronomických rozměrů a dávno už nemohou být uloženy v lidské paměti. Naši paměťovou kapacitu můžeme sice rozšiřovat a ukládat do ní stále větší zlomky dostupných informací – průměrný člověk toho ví dnes více než univerzální génius renesance –, přesto je rozumnější dostupné informace ukládat do paměti umělých. K tomu přistupuje, že lidská paměť je příliš pomalá, aby mohla komputovat velké množství informací na informace nové. „Data processing“ je u paměti umělé rychlejší. Také „vnitřní“ dialogy se staly nefunkční. „Velcí muži“ už nemohou fungovat. Autory nejen nepotřebujeme, nýbrž oni nejsou už ani možní.

Místo toho můžeme však vytvářet „vnější“ dialogy, intersubjektívni rozhovory, které jsou nesrovnatelně kreativnější, než mohly být dialogy „velkých mužů“. Dialogy typu laborator nebo pracovní tým, v nichž se lidské a umělé paměti propojují, aby syntetizovaly informace. Již dnes vytvářejí tyto dialogy také množství nových a zčásti převratných informací, o něž nemohli velcí minulosti ani snít. A telematická společnost bude jediným obrovským dialogem tohoto typu, na němž se budou moci podílet teoreticky všichni lidé.

Naladění, v němž se takové vytváření informací odehrává, osvětlim na příkladu hry v šachy. U šachů se jedná o tzv. hru s nulovým součtem: dva protivníci hrají, jeden vyhraje, druhý prohraje a výsledek je nula (+1 - 1 = 0). Strategii hry je dostat protivníka do pastí a tak nad ním zvítězit. Slovo „strategie“ pochází ze „strategos“ = vojevůdce a souvisí se „stratagema“ = lest. Šachy jsou tedy zdánlivě lživá válečná hra, končící nulou. To však odporuje konkrétnímu prožívání této hry. V průběhu hry se totiž vyskytují nepředvídané, nepravděpodobné, dobrodružné situace (tedy informace), které jediné tvoří to, co je na šachu zajímavé. Vůči takovým

situacím, takovým „šachovým problémům“, se výhra stává nezajímavou a místo ní je důležité vydobýt z ní všechno možné. Oba protivníci se spojí proti tomuto problému: z „polemiky“ se stává „dialog“. „Vzpomenou si“, že „stratagema“ pochází ze „stratos“, vrstva, a to ze starého slovního základu „ster-“, který rozpoznáváme např. v našem „prostoru“. Jejich strategií nyní je komputovat bity informací, rozptýlené v neočekávaných situacích, na nových vrstvách. A jsou tím nadšení. Šachy se totiž staly „hrou s kladným součtem“: jejich výsledkem jsou nové informace. A existuje přitom jediný vítěz: oba hráči získali novou informaci.

Šachová hra má zvládnout vynořujícího se „homo ludens“, tuto vynořující se, hravou, telematickou lidskou existenci. Má ukázat, co se míní „herní strategií“, totiž nikoli lživé zavedení do pastí (umění ve smyslu umělosti), nýbrž metodické komputování rozptýlených bodových prvků (umění ve smyslu umění). Má ukázat, jak jsou „vnější“ dialogy produktivní. A především má ukázat, jak vnější dialogy vyvolávají nadšení. Má ukázat, jak se hráči v zapomenutí na sebe vrhají do vytváření informací a jak proto termín „tvůrčí nadšení“ míní to naladění, v němž se uskutečňuje kosmický telematický dialog.

Tvůrčí „vnitřní“ dialog, který dříve vyvolával takové nadšení, se dá v šachu snadno simulovat. Posadíme se před šachovnici a střídavě taháme bílými a černými figurkami. Mohou přitom vznikat zajímavé, informativní situace. Jakmile však zasáhne druhý hráč, poznáme, jak omezené byly tyto izolovaně vytvářené informace. S příchodem druhého hráče se totiž kompetence ke hře zdvojnásobila. V předtelematické situaci, včetně přítomnosti, se za naprostou většinu informací (ať vědeckých, filosofických, uměleckých nebo politických) vědělo izolovanému druhu hry. Telematika naproti tomu zatahuje do hry velmi početné hráče a kompetence ke hře se explozivně rozšiřuje. Všechny informace, dosud vytvářené velkými jedinci, (cílě naše kulturní bohatství) se v budoucnosti budou pokládat za relativně chudé. Ve srovnání se synteticky vytvářenými informacemi budoucnosti, v porovnání především s budoucími obrazy, se bude kultura minulosti jevit jako pouhý počátek. Pozná se, že telematikou teprve vůbec metodicky vědomé tvoření začíná.

Telematická metoda syntetizace informací „vnějšími“ dialogy, dialogy, na nichž se teoreticky podílejí všichni lidé a všechny „umělé inteligence“ prostřednictvím kabelů a satelitů, není v zásadě nic jiného, než technické použití teoretického poznání, že všechny informace pocházejí z komputovaných bitů informací. Telematika je technika vytváření informací, založená na teorii, podobně jako třeba stroje 18. století byly technikou vytváření informovaných objektů, spočívající na teorii. Můžeme tedy očekávat revoluci v oblasti vytváření informací, již se průmyslová revoluce v oblasti vytváření objektů v ničem nevyrovná.

Příklad: před průmyslovou revolucí existoval pomalý vývoj dopravních prostředků, od vydlaných člunů k trojtěžníku a od otroků, tahajících náklady až k poštovnímu kočáru. Každá jednotlivá fáze tohoto vývoje vděčí nějakému vynálezci, který byl sice často bezejmenný, ale v prvních fázích mohl být bohem či polobohem. Po průmyslové revoluci se tento vývoj nejen zrychlil, nýbrž zcela proměnil svou povahu. Z plachetnice se nestal jen parník nebo letadlo a z poštovního kočáru jen auto a raketa, nýbrž nyní ta teorie, která vstoupila do hry, pozvedla proces vytváření z kompetence vynálezce na kompetenci nadindividuálního diskursu vědy a techniky. Proto se trojtěžník podobá více vydlanému člunu, který je o desetitisíce let starší, než rakete, kterou předcházal o poluhá dvě století. Zavedením teorie do procesu vytváření se skokově přešlo na novou rovinu objektů a život lidí 18. století po Kr. se podobá životu lidí v 18. století před Kr. mnohem více než životu jejich vnuků.

Srovnatelný skok probíhá nyní v oblasti vytváření informací. Před informační revolucí existoval pomalý vývoj např. obrazů, od jeskynních kreseb v Lascaux až k filmu, nebo hudby, od bubnů k elektronickým syntetizátorům. Každá jednotlivá fáze tohoto vývoje vděčí nějakému velkému umělci, který sice byl často bezejmenný, ale v prvních fázích mohl být bohem a v předmírných geniálních tvůrcem typu Cézanna nebo Mozarta. Po informační revoluci se tento vývoj nejen zrychluje, nýbrž mění zásadně svou povahu. Nejenže budou vznikat dosud netušené obrazy a netušená hudba z dosud netušeného bohatství informací, nýbrž teorie in-

formací, která nyní vstupuje do hry, pozvedne vytvářející proces z kompetence jednotlivých tvůrců na kompetenci nadindividuálního dialogu. Proto se již nyní podobají filmy spíše nástěnným malbám v Lascaux než obrazu vytvořenému na počítačové obrazovce pomocí fraktálních rovnic. A náš život se podobá spíše životu našich předků v 18. století než životu našich vnuků. Teprve po odstranění mýtu autora informací bude skutečně možné disciplinované, teorií podporované, tvoření.

Zavedením teorie do procesu vytváření není empirický faktor (intuice, inspirace, heuristika) vyřazen nebo překonán, nýbrž nyní bude vůbec přiveden k rozvinutí. Komplexní dialektika mezi teorií a pozorováním na jedné straně a teorií a experimentem na druhé propůjčuje technickému vytváření dynamiku. Na vytváření Concordy se podílí intuice, inspirace a heuristika tak, jak se o tom vynálezci poštovního kočáru ani nemohlo zdát. Teprve v rastru teorie se totiž může intuice a inspirace osvědčit a v tomto smyslu je Concorde „umělecké dílo“ mnohem vyššího stupně, než mohl být poštovní kočár. Něco podobného lze očekávat od obrazů, které budou syntetizovány v budoucnosti. Nadšení, které je charakteristické pro tvoření, se fakticky stane „fantazii“ teprve tehdy, až bude vyzváno zaútočit proti rastru teorie, tak jak je ztělesněn v aparátch. Budoucí obrazy budou „uměním“ ve vyšším stupni, protože budou za své vytváření vděčit této dialektice mezi teorií ztělesněnou v aparátch a intuitivní fantazii tvůrců fikcí.

Telematická společnost neodstraní tedy pojem „tvoření“, nýbrž mu naopak teprve propůjčí jeho vlastní význam. Tvoření se tam neomezí na několik málo velkých mužů, kteří empiricky vytvářejí informativní díla prostřednictvím „vnitřního“, osamocené dialogu. Doba takových tvořivých lidí, takových hrdinů je definitivně pryč: stali se jak nadbytečnými, tak nemožnými. Což znamená, že doba dějin (ve smyslu lineárního sledu „res getae“) je definitivně pryč. Místo toho se všichni lidé budou podílet na kreativním procesu, budou své intuice a inspirace heuristicky ověřovat na teoriích ztělesněných aparátů a přitom budou vytvářet informace, o je-

jichž bohatství nemáme zatím ani tušení). Tyto informace nebudou ovšem už žádnými díly, žádnými „objekty“, nýbrž nesubstancními zprávami, výzvami všem lidem, aby z nich vytvářeli nové informace. A přesto budou tyto informace „věcnější“ než historická díla, neboť budou nejen „věcně“ reprodukovatelné, nýbrž budou moci být uloženy i ve „věcných“ pamětech. Teprve až bude překonáno dílo, tato do objektů vyrytá informace (až tedy bude překonána objektivita informací, podléhající druhé větě termodynamiky), lze vůbec přistoupit k vytváření něčeho „nepomíjivého“.

Budoucí, na své klávesnici hrající člověk bude zachvácen opojením tvoření nepomíjivých, však stále znovu syntetizovaných informací. Toto opojení můžeme už nyní pozorovat v embryonálním stadiu u dětí, které sedí u terminálů. Budoucí člověk bude při tomto tvůrčím procesu strháván do sebezapomenutí. Bude vstupovat do hry se všemi ostatními prostřednictvím aparátů. Je však chybné pohlížet na toto sebezapomenutí jako na ztrátu sebe sama ve hře. Naopak, budoucí člověk ve hře nalezne sama sebe, bude sebe sama konkrétnizovat. „Já“, které se po eidetické redukci (a po neurofyziologické, psychologické a inforatické analýze) ukázalo být abstraktním pojmem, ničím, se bude v tvořivé hře vůbec teprve realizovat. Budoucí hrající člověk se nalezne prostřednictvím tvůrčí hry v jiném člověku, v rozhovoru, v němž budou všichni všem říkat „ty“, v této tvůrčí hře vzájemného uznání jiných. Právě to zde míníme „hraním“, „tvořením“, „telematikou“.

Tyto utopické úvahy byly samy strženy opojností hry. Doufají proto, že budou ve stejném hravém duchu přijaty a pozměněny předávány dál.

13. PŘIPRAVOVAT

Otázka po svobodě, po schopnosti rozhodnout se k záměrnému informování, procházela nezodpovězena jako červená nit předcházejícími úvahami. Na rozdíl mezi „přirodním“ a „kulturním“ vytvářením lze totiž pohlížet takřkajíc „zvnějšku“ jako na rozdíl ve stupni (neočekávané se objeví v kultuře častěji než v přírodě), což vede k zeslabení svobody: čeho dosahuje člověk strategickou hrou, dosahuje i příroda hrou v kostky, jen to trvá déle. A tento rozdíl, nahlížený takřkajíc „zvnitřku“ jako rozdíl mezi tupou a automatickou přírodou a nadšenou tvořivou silou člověka vede k subjektivizaci svobody: naše informace prožíváme sice jako úmyslně vytvořené, ale z „vyššího“ pohledu se nesmí informace, např. „počítač“, odlišovat od informace, např. „améba“, podle kritéria „svoboda“, protože obě vděčí za svůj vznik syntéze předcházejících informací. Dá se snad otázka po svobodě formulovat uspokojivěji, pokusíme-li se rozdíl mezi náhodným a strategickým computováním překvapit tam, kde obě metody vedou k nové informaci? Totiž v tom okamžiku, kdy se nová informace vynoří? Nemá se tedy porovnávat počítač a améba, nýbrž vynoření počítače s vynořením améby?

Na první pohled to v přírodě, která hází kostkami, vypadá tak, jako by se nepravděpodobné situace skokově vynořovaly ze situací jiných a přitom se stávaly stále nepravděpodobnějšími. Jako by příroda vytvářela nějaké schodiště, u něž je každý schod nepravděpodobnější než schody níže a pravděpodobnější než schod následující. Informace, které jsou k dispozici na každém daném schodu se náhodně komputují do nových, které se vynoří z tohoto schodu, aby vytvořily schod další. A tak by v přírodě existoval nespojitý pokrok. Odtud dojem, že existují nějaké „dějiny přírody“. Třeba takto: z částic vznikaly stále složitější atomy (složitější atom skokově z atomu jednoduššího), z atomů vznikaly stále složitější molekuly (složitější molekula skokově z molekuly jednodušší), z molekul vznikaly stále složitější organismy (složitější skokem z jednoduššího), a člověk, jakožto poslední dosud

dosažený stupeň, je podivně schopen tyto „dějiny přírody“ napsat.

Soustředíme-li však pozornost na ten okamžik, kdy se vynoří jeden stupeň z předchozího, pak „dějiny přírody“ jakožto nespojitý pokrok zmizí ze zorného pole. Zeptáme-li se např.: Co se vlastně děje v atomu vodíku, že se z něj stane atom helia? nebo: Co se vlastně děje v nějakém plazmu, aby se z něj stal savec?, pak dostaneme odpovědi, v nichž o nějakém nespojitém pokroku nemůže být ani řeči. Na každém stupni zní samozřejmě odpověď jinak než na všech ostatních, a přesto můžeme rozpoznat něco společného. Totiž: na každém stupni dochází stále k náhodám, které tento stupeň odbourávají. Atom vodíku je stále s to se náhodně rozpadnout na částice a plaz náhodnými mutacemi degenerovat svou genetickou informaci. Každý dosud dosažený informační stupeň je v neustálém rozpadu. Ovšemže dochází také k neobvykle vzácným případům, které vedou k následujícímu informačnímu stupni, ale tento nový stupeň se začíná, hned jak vznikne, sám drobit. V přírodě jde tedy o schodiškovou stavbu, která se jako celek i na každém svém schodě neustále rozpadá.

To také máme na mysli, říkáme-li, že příroda hází kostkami: rozpadá se, aby se rozložila do entropie. A tento rozklad je proto aleatorický, že přitom uprostřed této ruiny vznikají neustále nové informace. Jestliže se v současnosti tak rádo sahá po termínu „emergence“, je tomu tak na pozadí této všeobecné ruiny.

Porovnáme-li nyní tyto „dějiny přírody“ s dějinami kulturními, tj. náhodné vytváření informací s vytvářením strategickým, pak se objeví úmyslné tvoření – svoboda – v novém světle. Tento rozdíl se pak nejvíce jako otázka rychlosti (tak, jako by se dějiny po vynoření člověka zrychlily) a také ne jako otázka stanoviska vůči obojímu (tak, jako by kulturní dějiny nebyly ničím jiným než „dějinami přírody“ nahliženými ze stanoviska člověka), nýbrž jako obrácení směru („dějiny přírody“ směřují k úpadku, kulturní dějiny berou tento úpadek za své východisko). To znamená: angažovanost člověka nevyhlíží už tak, jako by mu šlo o lepší metodu

na vytváření informací, a ani ne tak, jako by to byla „přirozená“ tendence, nýbrž vyhlíží tak, jako by to byla angažovanost proti přírodě, a především proti nevyhnutelnému rozpadu informací v přírodě, proti smrti, proti zapomenutosti. Vyrábíme informace, abychom se nestali zapomenutými, abychom nezemřeli, a svoboda spočívá v boji proti smrti.

Porovnáme-li kulturní dějiny s „dějinami přírody“, vypadá to sice tak, jako by v obou případech probíhal nespojitý pokrok uprostřed obecné ruiny. I v kulturních dějinách se začíná každý nový informační stupeň, jakmile se vynoří, rozpadat. Sotva např. vzniklo z předcházejících informací baroko, už u něj lze konstatovat jevy úpadku. I v kulturních dějinách je vše ponecháno zapomenutosti: nejen všichni lidé zemřou a naprostá většina z nich bude zapomenuta, nýbrž rozpadají se i města a nepochybně existovaly celé kultury, které byly navždy zapomenuty. A přece: tendence v kulturních dějinách je protikladná tendencí v „dějinách přírody“. V přírodě vznikají nové informace takřka jako omyl, jako nepředvídatelná nehoda. (V biologii se hovoří o mutacích jako o omylech v přenosu informací.) A v kultuře je to zapomenutost, která ostatně dodnes představuje nevyhnutelnou nehodu. Proto je ústředním problémem úmyslného vytváření informací nezapomenutost, paměť.

Na telematiku lze z tohoto hlediska pohlížet jako na techniku, která dovoluje ukládat všechny vytvořené informace do nepomíjející paměti. U telematických dialogů si lidské a „umělé“ paměti vyměňují informace, aby z nich syntetizovaly informace nové a ty pak ukládaly do umělých pamětí. Tím mají být před zapomenutostí chráněny nejen tyto nové informace, nýbrž i ty lidské paměti, které je vytvořily. Vlastním záměrem skrytým za telematiku je učinit nás nesmrtnými. V telematice si člověk uvědomuje, že svoboda nespočívá jen ve vytváření informací, nýbrž i v ochraně těchto informací před přirozenou entropií. Činíme tak, abychom nezemřeli.

To není nic nového. Odjakživa člověk usiloval o rytí informací do „nepomíjivých“ materiálů („aere perennius“) – či aspoň velmi pomalu pomíjejících, jako je bronz nebo mramor. To ale bylo ztra-

ceně usilování. Všechny podklady, protože jsou materiální, to jest přirozené, podléhají druhé větě termodynamiky a musí se spolu s informacemi v nich obsaženými rozpadnout. Teprve od té doby, co máme elektromagnetické obrazy, bezpodkladové „čisté“ informace, můžeme doufat, že této klatbě zapomenutosti unikneme. Teprve teď totiž můžeme vyrobit paměti, nad nimiž příroda nemá žádnou moc. Telematika spočívá ve první odpovědi na dosud nevyhnutelný propad všech kultur a všech lidí, kteří se na nich podíleli, do propasti zapomenutosti, smrti. A je to odpověď technická.

Všechny informace se musí rozpadnout, uloží-li se do materiálních podkladů. Nahlédneme-li to, musíme se vzdát všech lineárních modelů dějin. Dějiny pak už nejsou lineárním procesem, v němž člověk proměňuje progresivně přírodu v kulturu, nýbrž skutečná situace je tato: člověk progresivně vytrhává předměty z přírody, aby do nich vtiskl informace, tedy udělal z nich kulturní předměty. Takto vytvořené kulturní předměty se opotřebovávají, tj. informace do nich vyryté se stírají. Takové opotřebované kulturní předměty se zahazují a tvoří odpad. Tam se rozpadne entropií i zbývající, ještě v nich existující informace, a tento předmět se navrátí zpět do té přírody, z níž byl původně vyrván. Příklad: z přírody se vyrve zvířecí kůže a vtiskne se do ní informace: kulturní předmět „bota“ je vyroben. Tato bota se ochodí, její informace se vytratí a bota se hodí mezi odpad. Tam se rozpadne podle druhé termodynamické věty a vrátí se jako amorfni masa do oné přírody, z níž byla původně vyrvána. Stojíme tedy před kruhem „příroda-kultura-odpad-příroda“ a o lineárním pokroku nemůže být ani řeči. Každého historicismu založeného na pokroku je třeba se vzdát.

Ve své anagažovanosti proti bludnému kruhu „příroda-kultura-odpad-příroda“, ve své angažovanosti proti tomuto rozpadu informací, sahá nyní člověk ke stále trvanlivějším podkladům pro informace, např. k plastovým lahvím místo lahví skleněných. Zvráceným způsobem se tento bludný kruh nenachází v kultuře, v „paměti“, nýbrž v odpadu, v „zapomenutí“. Plastová láhev se zahazuje stejně rychle jako láhev skleněná, avšak trvá u ní déle, než se vrátí

do přírody. Takto nahromaděný odpad zamožuje životní prostředí, vsakuje se zpět do kultury a hrozí jí zaplavit kýčem, který je důsledkem recyklovatelného polozapomenutí. Jako odpověď na tuto hrozbu vznikly nyní vedle přírodních a kulturních věd vědy o odpadcích, jako ekologie, archeologie, hlubinná psychologie nebo etymologie. Mají do paměti přivolat polozapomenuté, aby se tak mohly stát pány odpadků. Typicky posthistorická problematika.

Telematika připravuje konec této v současnosti nás tak ohrožující problematice. Dovolí totiž vyrábět a ukládat informace bez materiálního podkladu (nosiče). Nemateriální nosiče, jako elektromagnetická pole, se nerozpadají na odpadky a informace, které jsou do nich vyryty, mohou být prakticky věčně uloženy v paměti „kultura“. Kruh „příroda-kultura-odpad-příroda“ se očitne v kultuře, nikoli v odpadu. Touto novou možností ukládání informací se zájem o materiální podklady jakožto nosiče informací radikálně zmenší. Mám-li k dispozici videotéku, k čemu bych měl chtít opatrovat deset párů bot ve skříní? Budu naopak chtít mít co nejméně předmětů, abych měl místo na uložení svých videokazet, a těchto několik předmětů bude muset být co nejrychleji schopných vyhozen a rozpadu. Žádáné plastové láhve, nýbrž láhve papírové. Odpad se bude redukovat na minimum, totiž na minimum nevyhnutelných spotřebních předmětů, a bude se velmi rychle rozpadat na přírodu. Telematika se tak vypořádá s problémem odpadu, neboť dovolí pohrdat všemi materiálními podklady pro informace.

Telematika však na místo odpadků postaví jinou a právě tak ohrožující problematiku. Jestliže totiž od nynějška nebudeme už kruh „příroda-kultura-odpad-příroda“ hromadit v odpadu, nýbrž v kultuře, stane se nutným vybudovat skladiště „kultura“ tak obrovské, aby zajistilo místo pro přívál do ní produčících imateriálních informací. Jinak bychom totiž místo odpadem byli zadušení záplavou informací. Jak bude taková představa kultury vypadat, můžeme poznávat v hrubých obrysech už nyní. Nejprve se budou budovat v kultuře stále lépe fungující umělé paměti. Za druhé se bude muset termín „zapomínat“ propůjčit nový a systematicky manipulovatelný význam. Na zapomínání se bude muset pohlížet jako na informační strategii, která je stejně hodnotná jako učení a ne-

méně potřebná. A za třetí to dovolí vymazat ze specifických pamětí redundantní informace (takové, které jsou uloženy i jinde). Redundantní a informativní situace se budou muset od sebe metodicky rozlišovat. Žádná z těchto metod však pravděpodobně nebude s to zdolat přemíru dostupných informací. V ne tak daleké budoucnosti se tato přemíra stane hlavním tématem. Na rozdíl od budouvých energetických zdrojů jsou zdroje informace nevyčerpatelné.

Abyste však telematika mohla provést takovou přestavbu kulturní cirkulace, musí se nejprve všechny informace na papírových podkladech (především obrazy a texty) stát elektromagnetickými. Tento překlad z chemie do elektroniky je už v chodu, jakkoli ne všichni, jichž se to týká, si uvědomují, že fotografie, filmy a knihy jsou s to přepřevést na terminály. Tato technická revoluce, díky níž zmizí chemické podklady jako tiskařská čerň nebo sloučeniny stříbra, bude mít nepochybně vliv na tvoření obrazu a na psaní. Výrobci obrazů a ti, kdož píší, se budou muset stát tvůrci fikcí. Jinak řečeno: všechny současné technické obrazy, ale i všechny současné texty je třeba pokládat za předchůdce syntetických počítačových obrazů. Teprve až se tento překlad do elektromagnetického pole uskuteční, stanou se informace skutečně uložitelné v nepomíjivých pamětech, aby se tam znovu reprodukovaly a přeměňovaly. Teprve pak budou informace uchráněny nejen před zapomináním, nýbrž povedou i ke stále novým informacím. A tím se konečně bude moci strategická dialogická hra s „čistými informacemi“ dát do protikladu ke slepé hře přírody v kostky, aby nás tak učinila nesmrtnými.

To je záměr telematiky. Otázka zní: jakou strategií lze tento záměr uskutečňovat? Nebo jinak: v čem vlastně spočívá rozdíl mezi slepým házením kostkou přírody a strategií dialogu, tedy rozdílem mezi entropií a negentropií, mezi nutnou náhodou a svobodou? V tom, že při házení kostkou se mohou kombinovat všechny informace bez výběru, zatímco v dialogu se redundantní informace zahazují. Svoboda je v zásadě rozlišování mezi redundantním a skutečně informativním, a svobodný je ten, kdo je k takovému rozlišování kompetentní.

Dříve než se pustím do otázky této kompetence, chci uvést dva příklady: vynález rozdělování ohně a vynález newtonovského obrazu světa, tedy dvě mimořádně nepravděpodobné, dříve nepředvídatelné, proto silně informativní situace. Co učinilo člověka doby kamenné kompetentním k rozdělování ohně a uschopnilo Newtona k návrhu jeho obrazu světa? Zdá se, že oba museli, stejně jako příroda, házet kostkou. Oba se museli chopit náhod (třeba bleskem zasaženého stromu nebo jablka, které ze stromu spadlo na spícího Newtona). (V druhém případě: si non è vero, è bene trovato.) Jistě, ale tyto náhody se nechopili náhodně, nýbrž proto, že už znali modely pro zcela nepravděpodobné situace. Tyto náhody proměnili v nápady. Člověk doby kamenné byl kompetentní rozpoznat v náhodě „hořícího stromu“ model pro mimořádně nepravděpodobnou situaci „vařícího, a tudíž masožravého primáta“ a tím změnil lidi v lovce zvěře. Newton byl kompetentní rozpoznat v náhodě „pádů jablka“ model pro spojení Galileiho mechaniky s Keplerovou astronomií, a tím založil moderní fyziku. Oba byli kompetentní k obrácení redundantní náhody v nepředvídatelné informace. Oba byli svobodní. Jak však dosáhli této kompetence? Jak se stali svobodnými?

V předtelematické situaci měli lidé tendenci k mytické odpovědi. Existovali geniální lidé, nějak se jako géniové narodili. Právě to byli „autoři“. I tehdy se muselo připustit, že tyto zvlédnuté informace, tato genialita nestačí, aby se vytvořily nové informace „ohně“ nebo „newtonovská fyzika“. Newton si musel např. osvojit mechaniku a astronomii, aby mohl vyhodnotit náhodu „padajícího jablka“. Presto se však předpokládalo, že ne každý, kdo se naučil mechaniku a astronomii, může být Newtonem. Telematika nás učí něčemu lepšímu: každý se může stát Newtonem. Stačí, aby dosáhl takové kompetence, že se může podílet na dialogické hře. Dialogická hra je přípravou ke kompetencím a hráč, který se na ní podílí je připraven proměňovat redundance na informace. Jestliže v dosavadní předtelematické situaci bylo jen několik málo lidí génii, pak tomu tak bylo proto, že se většina lidí nemohla podílet na dialogu, nýbrž musela ty informace, které byly v dialogu vypracovány, vtiskávat do materiálních podkladů, musela „pracovat“.

Telematika a robotika osvobodila lidstvo ke „genialitě“, ke kompetenci přeměňovat redundance na informace, tím, že je osvobodila od nutnosti pracovat. Robotika nabízí volnou chvíli (schole), aby z telematiky učinila školu kompetence, školu svobody.

Pojem „kompetence“ je sice pojem matematická a může být kvantifikován, v tomto kontextu však nabývá existenciálního zabarvení. „Kompetence“ je součtem všech možných spojení (komputací) prvků podle pravidel. Například kompetence ke hře v šachy je součtem všech možných konstelací šachových figurek podle pravidel šachu a tato kompetence je větší než kompetence hrát dámu. Nebo: kompetence fotoaparátu je součtem všech možných fotografií podle pravidel, naprogramovaných v aparátu a tato kompetence se u nových aparátů zvětšuje. Nebo: kompetence člověka, který mluví anglicky je součtem všech možných spojení jemu dostupných anglických slov podle pravidel jazyka a zvětšuje se, když se učí nová slova a pravidla. Tento součet prvků lze nazvat „repertoárem“ a součet pravidel „strukturou“ a lze říci, že „kompetence“ je funkcí daného repertoáru na dané struktuře. Kompetence se zvětšuje, zvětšuje-li se repertoár anebo struktura. U lidí je strukturou „data processing“ zjednodušeně řečeno mozek, a tato struktura je obrovsky veliká, tak veliká, že z naprosté většiny zůstává ladem. Lidská kompetence se zvětšuje, zvětšuje-li se repertoár (data). A to je úkol, který si stanovila telematika.

Telematická dialogová hra není zajímavá tím, že se při ní dostává dříve netušené množství nových informací, nýbrž tím, že se všichni ti, kdo se na ní podílejí, stávají připravenými pro toto zhotovování informací. Že se všichni stávají kompetentními dělat z redundancí informace. Že z tohoto dialogu vycházejí samí „geniální vynálezci“, samí vynálezci ohně, samí Newtonové. Teoreticky budou vůbec všichni lidé telematicky připraveni pro vytváření stále nepravděpodobnějších a dobrodružnějších informací a budou k tomu stále kompetentnější. Právě to je strategie svobody: výměna informací s cílem zvyšování kompetence k proměňování redundantní náhody na něco nepředvídatelného, na dobrodružství.

Tato strategie má bohužel svou nepřijemnou stránku. Platí totiž nejen pro lidi, nýbrž i pro umělé inteligence. Telematika mů-

že dělat stále kompetentnějšími nejen všechny lidi, ale i všechny umělé inteligence, a tyto umělé inteligence se budou právě tak stávat stále „geniálnějšími“. Velmi brzy se proto otázka vztahu mezi lidskou a umělou inteligencí dostane do středu dialogu. Lidé budou mít nepřijemnou volbu buďto humanizovat umělé inteligence, nebo lidské inteligence aparátizovat. Možná však je to jen před-telematický pohled na tuto otázku. V telematickém dialogu bude lidská inteligence tak propojená s inteligencí umělou, že se stane nesmyslným chtít v takto vytvářených informacích rozlišovat mezi lidskými a umělými faktory. Umělé a lidské inteligence se propojí do jednoty tak, jak je tomu už dnes u fotografií a fotoaparátů. Lidé budou tím svobodnější, čím kompetentnější bude počítač, s nímž se propojí. Čím rafinovanější umělá inteligence, tím větší fantazie těch, kteří ve spojení s ní vytvářejí obrazy. Tento vztah „člověk-aparát“ musí ovšem přitom být skutečně dialogický, a nikoli, jak je tomu v současnosti, vztahem, v němž je člověk programován aparátem. V kapitole „Slavit“ řeknu ještě něco o takovém dialogickém programování (tzv. „vlastní program“). Z hlediska fakticky fungující telematiky (nikoli z hlediska současného schématu zapojení „aparát-člověk“) povedou stále kompetentnější aparáty ke stále kompetentnějším lidem.

Telematika jako škola svobody. A svoboda jako lidská angažovanost zhotovovat informace proti entropii, náhodě, smrti. Ovšem: aby mohl být člověk svobodný, musí přece nejprve chtít svobodný být. Než začne fotografovat, než se stane kompetentním k fotografování, musí přece napřed fotografovat chtít. Na tomto rozhodnutí pro svobodu spočívá přece telematická společnost a bez tohoto rozhodnutí se stane nesmyslem. Věnuji proto jednu kapitolu úvahám o svobodě v naději, že se přitom nezřítně do propasti nekonečného regrese.

14. ROZHODOVAT

Diskuse vedená v předcházejících kapitolách o problému svobody ve vynořující se telematické společnosti dává zhruba následující obraz této společnosti: je totiž jako dialogické síť, jejíž vlákny běží informace od uzlu k uzlu, a tudíž vykazuje jistou podobnost s nervovým systémem obecně a mozkiem zvláště. Uzly této sítě jsou lidské a umělé paměti, inteligence, v nichž se sbíhají informace přenášené vlákny, aby se tam uložily, komputovaly se z nich nové informace a konečně byly poslány vlákny dál směrem k jiným uzlům. Součet informací, které jsou v síti k dispozici, se tím stále zvětšuje. Proto se musí na telematickou síť pohlížet jako na protipřírodní systém. V přírodě – nahlížené jako systém – se totiž součet všech disponibilních informací stále zmenšuje. A tato protipřírodní povaha telematické sítě se v předchozích diskusích pokládala za výraz lidské svobody. Svoboda se tam totiž chápala jako rozhodnutí postavit se přirozené entropii. Jinak řečeno: na telematiku se tam pohlíželo jako na techniku, která vzešla z lidské vůle osvobodit se od druhé termodynamické věty, od rozpadu, zapomenutí, smrti. Pokládala se za poslední ze všech takových technik a současně za první, která má šance svého cíle dosáhnout.

Uzly v telematické síti jsou – pokud se přitom jedná nikoli o umělé, nýbrž lidské paměti – to, čemu se v běžném jazyce říká „já“. Ve věci či méně izolované předtelematické paměti, v „individuálním mozku“, mají informace v ní uložené tendenci náhodně se dezinformovat, přesně tak jako informace uložené v atomech, molekulách a organismech. Lidský mozek je totiž přirozený orgán podobně jako améba, je to přirozený fenomén a má, právě tak jako améba, vyústit do přirozené tendence k entropii. To znamená: to, čemu v běžném jazyce říkáme „já“, musí – pokud není zabudováno do dialogické sítě – zapomínat a být zapomenuto. V paměti, v „já“, mohou sice náhodně vznikat nové informace právě tak jako v molekule nebo v amébě, přesto však musí být tyto negativně entropické náhody samy zapomenuty. Existuje ovšem rozdíl mezi

molekulou a amébou na jedné straně a lidskou paměti na druhé. Lidská paměť je totiž náhodně vybudována tak, že se brání zapominání a zapomenutí. „Já“, člověk, je svobodná bytost náhodně. A tato jeho svoboda je tím, z čeho vznikly všechny techniky a nakonec telematika.

Telematika je první ze všech technik, která je si vědoma svého záměru. Na rozdíl od všech minulých forem dialogu se metodicky pokouší zvyšovat součet všech disponibilních informací. U všech dialogů se sice jedná o techniky usilující o zvýšení součtu informací v mezilidské síti a bránící poklesu tohoto součtu, jak by tomu přirozeně být mělo. Teprve telematika však tento záměr vytvářet nepravděpodobně povýšila na metodu. Rozhodující otázka, která platí vůbec pro všechny dialogy, totiž: „Proč u dialogu nevznikají většinou dezinformující situace, jako je tomu v přírodě, nýbrž většinou situace informativní?“ se proto v telematice klade zvláště ostře. Formuluje se takto: „Jak odstraňuje telematika všechno redundantní a zachovává jen informativní, jak tedy filtruje proud informací protékající jejími vlákny?“ A tato otázka předpokládá opět otázku jinou: „Jak rozlišuje telematika mezi redundancí a informací, jak se rozhoduje pro informaci, podle jakých kritérií ji filtruje?“ Tato kritéria, tyto filtry, tato rozhodování jsou kořeny svobody. Zhotovování a nasazování těchto protipřírodních filtrů, těchto kritérií, je gestem rozhodnutí nezapomínat, nebyť zapomenut a nezemřít.

U této otázky stojíme před různými variantami náhody, totiž před „rozpadem“, „nehodou“, „odpadem“ a „nápadem“. Všechny dialogy nastavují filtry, které mají odštiňovat „rozpad“, „nehodu“, „odpad“ a do sítě pustit jen „nápad“. Samozřejmě jsou všechny tyto variace „náhody“ nabitý hodnotami: kdo říká „kritéria“, míní „hodnoty“. Především jsem si však otázku filtru, otázku rozhodování, zpočátku vyjmout z jejího hodnotového kontextu, tedy jednat tak, jako by informace, které se mají filtrovat, nebyly „hodnotné“, jako by se u filtrů nejednalo o etické a estetické rozhodování.

Spojíme-li dvě nádoby trubičkou a naplníme jednu studenou vodou a druhou horkou, dostaneme po nějaké době v obou nádobách vodu vlažnou. To je „přirozené“ a ilustruje to druhou větu termodynamiky. Nastavíme-li v této trubičce filtr, který z horké vody propustí jen studené molekuly a ze studené jen horké, pak budeme mít po čase na jedné straně ještě teplejší a na druhé ještě studenější vodu. Tento filtr lze nazvat „Maxwellovým démonem“. A o tomto filtru lze říci, že mezi oběma nádobami ustavuje dialog, který vede k nepravděpodobné situaci, k informaci. Toto protipřírodní spojení ilustruje lidský dialog vůbec a telematický zvlášť.

Maxwellův démon je mechanismus, a to mechanismus automatický. Nejenže automaticky filtruje, ale také automaticky rozhoduje, které molekuly se mají propustit. A toto rozhodnutí přijímá na základě rozlišování mezi teplými a chladnými molekulami, jež opět přijímá automaticky pomocí teploměru. V Maxwellově démonu máme tudíž před sebou automatického cenzora a kritika. Maxwell musel ovšem tohoto automatického kritika napřed naprogramovat. Musel mu předepsat, že má zprava propouštět pouze teplé, zleva jen studené molekuly. Otázka přitom samosebou je, zda Maxwell nebyl při tomto svém programování démona sám programován.

Máme zde nejprve dojem, jako by taková automatická kritika a cenzor mohli být použiti jen u tzv. „bezhodnotových“ informací, totiž jen u takových, u nichž rozhodnutí mohou přijímat aparáty takové jako teploměr. Jedná-li se o etické, politické, estetické informace, pak se zdá, že takové aparáty použít nelze. Jak by totiž nějaký takový aparát mohl rozhodnout, který model chování je lepší a který film je hezčí, aby tak v dialogické síti ponechal jen dobré a hezké informace. Zprvu máme tedy dojem, že není možné hodnoty cejchovat na nějakém teploměru.

To je ale omyl. Informatika na jedné straně a výrokový počet na straně druhé nás poučují o něčem lepším. Informatika nás poučuje, že informační obsah nějaké dané situace je teoreticky přesně měřitelný, lhostejno, o jaký typ informace se jedná. K tomu stačí zrcadlově obrátit rovníci druhé hlavní věty termodynamiky. Pak se dá přesně stanovit stupeň vzácnosti jednoho každého prvku situace, která se má změnit (stupeň vzácnosti jednoho každého bitu

informace). A tato měření lze uskutečnit na jakkoli četných rovinách situací. Příklad: Má se změnit informační obsah nějakého českého textu. V češtině je „x“ vzácné se vyskytující písmeno, a čím častěji se vyskytuje v měřeném textu, tím informativnější je tento text na úrovni písmen. A čím častěji se v něm vyskytuje „a“, tím redundantnější je na této rovině. Tento text lze ovšem měřit právě tak na rovině slov, vět, rytmu nebo stylu, aniž by se přihlíželo k něčemu jinému než jen ke stupni vzácnosti. Totéž lze samosebou použít na všechny typy informací, např. na obrazy. Stačí dosadit takový automaticky měřící aparát do Maxwellova démona a rozhodnutí co propustit a co cenzurovat probíhá automaticky. Jde přitom pouze o otázku techniky. Informace sice sestávají z tak početných rovin, že člověk nedokáže každou z nich vylénit a změnit, jenže umělé inteligence kalkulují a komputují rychleji. Bude-li technika pokračovat v tomto směru (a tak činí), pak v dohledné budoucnosti automatická kritika nejen nahradí lidské, nýbrž budou mít i hlubší vhledy.

Výrokový počet nás poučuje, že hodnoty lze počítat. Hodnoty jsou imperativy, výroky typu „má se“. Hodnotou je např. ctít život bližního, mezi jiným imperativ „Nezabíješ!“. Všechny výroky, včetně imperativů, lze přeložit do funkcionálních výroků. Funkcionální výroky jsou jedním typem indikativů a mohou být formulovány jako výroky „jestliže-pak“. Příklad: „Jestliže přší, vezmu si deštník“. Přeložíme-li výroky typu „má se“ do propozic typu „jestliže-pak“, ukáže se, že jeden člen chybí: z „Nezabíješ!“ se stane „Jestliže zabiješ, pak...“. Samozřejmě není nijak těžké tento chybějící člen doplnit, např. „Jestliže zabiješ, přijdeš do pekla (nebo do vězení nebo dostaneš vojenského vyznamenání nebo cokoli dalšího)“. Imperativní výroky jsou tudíž výroky defektní, a proto bez smyslu. Jejich informační stupeň je zhruba tak vysoký jako informační stupeň psího štěkotu. Jakmile se ale doplní chybějící člen, mohou být kalkulovány. Jinými slovy řečeno: výrokový počet ukazuje, že hodnoty jsou nmyslem, a jakmile jim dán smysl, přestanou být kvalitami a mohou být kvantifikovány. Například: „Jestliže desetkrát zabiješ, pak půjdeš na doživotí do vězení nebo dostaneš vyznamenání za statečnost nebo cokoli dalšího.“ Takové

automatické měřicí aparáty lze zabudovat do Maxwellova démona a rozhodnutí, které hodnoty (ať etické nebo estetické) se mají propustit a které odstínit, pak probíhá automaticky.

Zkoumáme-li tuto věc z tohoto hlediska, pak se telematika jeví jako technika, která dovoluje nahradit člověka automatem nejen v tvůrčím procesu, nýbrž i v procesu rozhodování. V jedné z předchozích kapitol jsem se ostatně pokoušel ukázat, že už nyní se většina rozhodnutí přijímá automaticky, a přijímala se dlouho předtím, než technika informatiky a metoda výrokového počtu dosáhly své zralosti, a dlouho předtím, než se telematika stala skutečně funkční. Z tohoto hlediska se telematika už nejvíce ani tak jako revoluce ve vytváření informací, a také ne jako revoluce v přípravě k tomuto vytváření, nýbrž jako revoluce v rozhodování; jako přenesení kritického vědomí z člověka na automaty. Konec svobody.

Pokud by toto bylo správné hledisko, bylo by v doslovném smyslu slova „hrozné“: jakožto kritici, jakožto bytosti rozhodující bychom byli vyřizení. Naštěstí lze ve výše vylíčeném stanovisku, nakolik dovoluje správně diagnostikovat současnou tendence, rozpoznat mezírku, a sice tam, kde se hovoří o tom, že by musel existovat nějaký Maxwell, aby naprogramoval démona. Nemám na mysli banální (a chybné) pojetí, že „za“ každým programem stojí nějaký lidský programátor. Mníím tím, že existuje nejen programované rozhodování, nýbrž i rozhodnutí programované se rozhodnout. Zde se objeví výše zmíněné nebezpečí, že se při sledování otázky po svobodě upadne do nekonečného regrese. Pokusím se mu vyhnout.

Rozhodnutí vytvářet automatické kritiky je zprvu rozhodnutím zřetelně od sebe odlišit vytváření informací a kritiku. V předtelematické situaci je obojí totiž promícháno. Tam se musí producent rozhodnout, které své „nápad“ dá do dialogické sítě (publikuje je) a které stáhne. A toto rozhodnutí se nedělá jen po produkci informací, nýbrž opakovaně během této produkce, např. když malíř stále znovu odstupuje od vznikajícího obrazu, aby jej kritizoval. Jedná se zde o schizofrenii, o rozštěp vědomí, a tuto schizofrenii

lze v telematické situaci překonat. Gesto produkce informací tam totiž lze přenést na aparát, přičemž člověk bude mít svobodu omezit se na kritiku. Fotograf např. může proces vytváření přenechat slepému fotoaparátu a soustředit se na vypracování kritického filtru, který takto zhotovené obrazy cenzuruje nebo propustí. Příkladem je kniha Müllera-Pohla „Transformance“. Jinými slovy: teprve automatizace vytváření dovoluje udělat ze všech lidí kritiky. A zkoumáme-li z tohoto stanoviska stiskávání tlačítek, pak v tom rozpoznáme „čistou“ kritiku, tj. rozhodování doprovázené telematickou funkcí.

Za druhé se pak klade otázka, kde se má v dialogické síti taková kritika, osvobozená od vytváření, nacházet. Má se nacházet před klávesnicí provokující informace nebo před terminálem příjemce nebo někde v kanálu mezi oběma terminály nebo nakonec na všech těchto místech? Je to ta otázka, která musela být kladena v předtelematické situaci jako otázka „vnitřní“ a „vnější“ kritiky, jako otázka „autocenzury“ a „cizí cenzury“ a tím i jako otázka svobody. V telematické situaci se stává otázkou technickou. To, co totiž činilo tuto otázku v předtelematické situaci tak palčivou, bylo, že „vnější kritika“, „cizí cenzura“, tedy ony filtry, které tam seděly na kanálech, aby třídily informace podle kritérií, která nemohla být ztotožněna s kritérii sebekritiky a autocenzury. A tato kritéria rozhodovala o tom, co propustit a co potlačit. V telematické situaci jsou však kanály obratitelné. Tam, kde jsou všichni lidé kritiky, jsou současně autokritiky i kritiky všech ostatních. A teprve z této dialogické kritiky tam vůbec vznikají informace. Zkrátka, kdekoli je toto technicky možné, tam se budou v telematické situaci nacházet kritici.

A tím vyvstává třetí otázka: nedala by se tato všudypřítomná současná kritika automatizovat, takže by se lidem ušetřila práce s testováním každé informace probíhající v síti na základě jejího informačního obsahu? Takové automaty by zajišťovaly negativně entropickou povahu všech dialogů. Vše redundantní, všechny prázdné řeči, veškerý kýč by nejen eliminovaly, nýbrž by jej i vymazaly z paměti, jako by tyto nehody a odpady tam nikdy neexistovaly. To znamená: tyto automatictí kritici, kteří by byli cejchováni podle

informatických a logických kvantitativních kritérií, by dosavadní funkci kritiky obrátili tak, že by už nepropouštěli to, co je informativní, nýbrž že informativní je to, co propustili (to, že toto obrácení funkce kritiky už probíhá, můžeme všude snadno konstatovat.) A lidé by pak měli svobodu činit jen „rozhodující rozhodnutí“, totiž ta metarozhodnutí, která se vztahují na programování automatických kritiků. Domnívám se, že to jsou ty tři kroky, které vedou k již všude se instalujícím Maxwellovým démonům. Jsou to kroky směrem ke stále větší svobodě.

Poznáváme nyní, že tyto kroky vedou do propasti. Tím, kde jsou všechna kritéria kvantifikovaná a „objektivní“, totiž neexistuje už nic, o čem by se mohlo „metarozhodovat“. Proti počítači, který se rozhoduje řídit raketu k Měsíci po této a ne jiné dráze, neexistují ani protiargumenty, ani „metarozhodnutí“ přeprogramovat jej. A přesto to neznamená, že nás automatictí kritici vyřídí jakožto bytosti rozhodující. Jejich instalací se totiž nastolí nová, dříve nikdy neexistující rozhodovací situace. Protože všichni automatictí kritici budou propojeni jak mezi sebou, tak se všemi lidmi, budou se všechna rozhodnutí přijímat v závislosti na všech ostatních rozhodnutích. Touto „kybernetickou“ rozhodovací metodou se hodlám zabývat v následující kapitole. Zde předložím jen hypotézu, že v takové „kybernetické“ situaci náleží lidským inteligencím nutně právo veta. Jen ony totiž, nikoli však inteligence umělé, jsou schopny jim všem říci „ne“ – ne proto, že je všechny zřídil člověk, nýbrž proto, že je všechny „transcenduje“ ve smyslu: být schopen z toho abstrahovat. (V tomto bodu argumentace odmítám dále pokračovat v cestě do propasti nekonečného regrese.)

V telematické společnosti budeme sice všichni jakožto zhotovitelé a kritici informací krok za krokem nahrazováni automaty, zachováme si však právo říci k tomu „ne“. Negativně entropické angažování lidí proti přírodě se stane automatizovaným, nikoli však nutně tím autonomizovaným. Všechna lidská rozhodování se sice v budoucnosti stanou nepotřebná, a kde k nim bude ještě docházet, budou neúčinná a rušící, lidé však budou moci, teoreticky v každém okamžiku, s celou věcí skoncovat. A toto nařízení zasta-

vení, toto právo veta, toto právo říci ne, je právě oním negativním rozhodnutím, jemuž říkáme „svoboda“.

Negativnost základní svobody by se neměla proklínat. Neměla by se ztotožňovat s mefistofelskou větou „Já jsem duch, který neustále popírá“. Jsme svobodní proto, že můžeme všemu říci „ne“ a provést sebevraždu. Sebevražda sama není však svobodou, nýbrž v každém okamžiku se otevírající možností; nikoli stále popírání, nýbrž možnost to stále popírat. Právě proto je telematika technikou svobody: protože náš krok za krokem emancipuje od všech podmínek, i od nutnosti muset se rozhodovat, a tím nám stále více otvírá pohled na fundamentální svobodu moci popírat telematiku samu. S touto otevřeností se můžeme s útlachem pustit do telematického dobrodružství. I když nebudeme konsuly a cenzory, tribuny zůstaneme.

V universu technických, telematických obrazů není už o auto-
rovi ani autoritě žádné řeči. Obojí se stalo automatizací vytváření,
množení, rozdělování a rozhodování zbytečným. Prožitky, chování,
přání a poznatky jedinců i společnosti začaly v tomto universu být
ovládány obrazy, přičemž se klade otázka: jaký význam má pojem
„panovat“ v situaci, kde se už nemusí činit žádná rozhodnutí a kde
je všechno automaticky administrováno? Má v telematické společ-
nosti ještě smysl hovořit o vládě, moci a držitelích moci? Odpověď
budu hledat v etymologii, tedy v kořenech oněch jazyků, v nichž
je uchována naše tisíciletá zkušenost.

Při takovém pokusu narazíme nejprve na podivnou dvojici
slov, totiž „government – Regierung“. Slovo „government“ má řecký
původ, pochází ze slovesa „kybernein“, které znamená „řídít“ a
rozpoznáváme jej ve slově „kybernetika“. Slovo „Regierung“ je pů-
vodu latinsko-etruského, pochází ze substantiva „rex“, které zna-
mená „král“ a jehož kořen je stararé „rg“ znamenající „vpravo“.
Na první pohled má tedy „government“ co do činnosti s řízením,
vedením, kormidlováním, a „Regierung“ s vynášením rozsudků a
s opatřeními. Opakem „government“ by byla loď bez vesel, hnaná
větrem na vlnách (řízená náhodou), a opakem „Regierung“ by by-
lo bezpráví a nespravedlnost (chaos náhody). Protože oba pojmy
označují něco náhodě odporujícího, uvádějí se ve slovnících jako
vzájemné překlady. Fakticky ale „government“ znamená „řídít“ a
„Regierung“ „soudit“, takže výrazy jako „right government“ nebo
„linke Regierung“ jsou něco na způsob „kulatého čtverce“. K této
náhodě se dá přistoupit ze dvou stran.

České „moc“ pochází ze slovesa „moci“, jehož jiným substan-
tivem je slovo „možnost“. Anglické „power“ pochází z latinského
slovesa „posse“, znamenajícího „moci“. Právě tak pocházejí fran-
couzské „pouvoir“ a portugalské „poder“ z „posse“, což jsou substan-
tivizovaná slovesa a do něčiny by se musela přeložit vlastně
jako „das Können“. Němčina však zná substantivum od „können“,
totiž „Kunst“, takže „pouvoir“ by se mělo místo „moc“ překládat

„umění“. Se všemi těmito pojmy jsme na rovině bytí, kde mož-
nosti kolísají mezi pravděpodobným a nepravděpodobným a kde
se díky umění z pravděpodobného stává nepravděpodobné. Podle
toho označuje „moc“ to umění, které využívá nepravděpodobné
náhody, aby nás informovalo.

Německé „herrschen“ (panovat) pochází z „Herr“ (pán), které
znamená „höher“ (vyšší). Tento význam nadřazenosti je hlouběji
skryt v anglickém „domination“. Toto slovo pochází z latinského
„domus“ = dům a znamená podřazenost, ochozenost, domestikaci
přírody domácím pánem = „dominus“. Domáci řád se musí chápat
jako stojan (Gestell), na jehož polících („leges“ = Gesetze zákony)
domácí pán (římský zemědělec) uspořádává plody pole. „Panovat“
znamená tedy stanovit stupnici hodnot, jejíž funkcí je dát formu
neopanovanému chaosu, této „no man's land“ světa. Panovat zna-
mená: nasadit formu, informovat.

Tento exkurs do etymologie, jak se dalo tušit, ukázal, že všech-
ny zkoumané pojmy – government, Regierung, Macht, moc, power,
panovat a domestikace – mají společné významové jádro. Zname-
nají totiž v jádru angažovanost proti chaosu náhody (proti anar-
chií) a pro informování. Všechny ukazují ve svém jádru, že politika
je umění, pokud „uměním“ rozumíme onu metodu, jíž se nefore-
mnému vtiskuje forma. Všechny pojmy jsou ve svém jádru pojmy
„informatické“ a ukazuje se, že jejich vlastní význam bude plně do-
sažen až v telematické společnosti. Nejsou technické obrazy právě
takovým vtiskáváním formy neforemnému?

Otázka, jak bude vypadat politická struktura telematické spo-
lečnosti, nebo zda pak bude existovat vláda, moc, nabývá nyní ji-
ného zabarvení. Nahlédneme-li, že politika je ve svém jádru umění
informovat, pak musí tato otázka ukazovat nikoli na nějaké něco,
ale na nějaké jak. „Jak se bude v telematické společnosti vládnout,
držet moc, panovat?“ Dáme rovnou samozřejmou odpověď:
„Kyberneticky.“ Přičemž „kybernetiku“ – bez nároku na obecnou
planost – definuji takto: automatické řízení komplexních systémů
s cílem využít nepravděpodobných náhod k vytváření informací.

Skutečnost, že pádíme vstříc kyberneticky řízené společnosti,
že se společnost již nyní začíná měnit ve společnost kyberneticky

řízenou, je vidět všude. Nelze zpochybnit, že se struktura vynořující společnosti stále více podobá mozku. To je blízké představě, že na technické obrazy lze pohlížet jako na svého druhu výměšky kosmického nervového systému, jako na nějaký druh snů nějakého supermozku. A tyto výměšky, sny, lze pojímat jako kybernetické řízení funkcí mozku. Krátce, představa, která se zde vncuje, je představou snícího kosmického mozku, který je kyberneticky řízen technickými obrazy. To by byla jedna metafora pro telematickou společnost a není tak metaforická, jak na první pohled vypadá.

Nyní se hodlám zabydlet v panství obrazů z hlediska budoucích telematizujících lidí a tuto společnost existenciálně vychutnat. Nacházím se tedy uprostřed universa technických obrazů, a nikoli jako v předchozích úvahách, na vstupu do tohoto universa. Sedím u svého terminálu, přijímám informace v podobě elektronických obrazů a manipulují s nimi pomocí tlačítek, abych je změněné předával dál. Nemohu se tedy dívat napravo, nalevo, ani nahoru či dolů, abych uviděl své universum. Obraz zářící na monitoru mne opanovává. Já však takové ohlížení vůbec nepotřebuji, neboť cokoli chci vidět, může mi můj terminál zviditelnit.

Stisknu-li např. určité klávesy, stane se mi veškerá minulost přítomnou: mohu být při založení Říma, při objevu Ameriky nebo u pecí v Osvětimi. Vím sice, že se dívám na videodisky, a nikoli na událost samu, vím však také, že vidím daleko konkrétněji než tomu bylo dříve v knih o dějinách. Nejsm-li totiž s nějakou viděnou událostí spokojen, stačí mi stisknout několik dalších kláves, abych jí změnil: místo Kolumba nechám objevit Ameriku Platónem. Neexistují už totiž žádné dějiny, existuje už jen minulost, která je k dispozici v paměti, a tudíž zpřítomnitelná.

Stisknu-li nějaké jiné klávesy, objeví se na obrazovce všechny modely, které tuto přítomnou minulost nebo minulou přítomnost „vysvětlují“ – všechny kdy vyprávěné mýty a všechny kdy vymyšlené vědecké modely, od aristotelovské až po moderní fyziku, od Démokrita po Marxe, od Sókrata k Freudovi. Všechny tyto modely mohu pomocí stiskávání odpovídajících tlačítek skládat dohromady, abych uviděl, nakolik se kryjí nebo si vzájemně odporují. Mohu např. vytvořit „katolicko-freudovsko-marxistický“ model a přitom

do něj samozřejmě vložit i své vlastní elementy informací. Díky své fantazii si mohu hrát se všemi teoriemi.

A mohu také po odpovídajícím stisknutí kláves promítnout cokoli přítomného, ať je to událost nebo teorie, do budoucnosti a učinit tak i budoucnost přítomnou. Umělá inteligence, která se nachází za mým terminálem, má ve svém programu počet pravděpodobnosti. Může přesunout Osvětím do 30. století a futurizovat Freuda do všech modelů, které jsou v něm implicitní. Všechny tyto možnosti mohu na obrazovce zpřítomnit. A já sám mohu stisknutím odpovídajících kláves, zavedením svých vlastních bitů informací na tuto budoucnost působit. Tam, kde se vše stalo přítomným, neexistuje totiž už žádná budoucnost. To, co kdysi bývalo budoucností, jsou nyní přítomné možnosti hry.

Všechny informace mám k okamžitému použití. Mohu odpovídajícím stisknutím kláves smíchat katedrálu v Reměši s Lincolnovým centrem a syntetizovat z toho nové informace. Nebo mohu přeložit Ježíšova podobenství do obrazů a ztotožnit je s Bachovými kantátami. Zkrátka, celé universum je pro mne na mém terminálu připraveno jako obrovské hřiště.

Ať už však je takové hraní jakkoli fascinující, je jen okrajovým jevem mnou obývaného universa. Mohu totiž odpovídajícím stiskem kláves pochopit a uvidět nikdy dříve nepochopené a nikdy dříve neviděné uvidět a pochopit. Umělá inteligence za mým terminálem je naprogramována tak, aby činila pojmy názornými, např. fraktální rovnice nebo pojem dialektického materialismu. A právě tak lze představy rozkládat na pojmy, např. tenisový zápas na rovnice dynamiky nebo mýtus indiánů Bororo na logické výroky. Mohu nechat na své obrazovce předvádět „nemožné“ jevy, např. obrátit levou ruku na pravou, nebo ukázat pohyb na Möbiově pásce. A mohu si se všemi těmito ještě nikdy neexistujícími, se všemi těmito nepravděpodobnými možnostmi hrát a tím rozšiřovat své universum.

Ačkoli mohu být tímto tvořivým aktem, jímž se neviditelné činí viditelným a neslyšené slyšitelným, opojen, nepronikl jsem ještě do jádra svého universa. Vím totiž, že za mým terminálem a z něj proudícími vlákny sedí jiní. Vím to, protože se na mém

terminálu, stisknu-li určité klávesy, objeví zprávy jiných, okružní dopisy v podobě obrazů, které mimo jiné jsou adresovány i mně. A chci-li, mohu si nechat obraz jiného tvůrce fikcí po odpovídajícím stisknutí kláves zazářit na své obrazovce – chci-li a chce-li on. A on může, chce-li, nechat zazářit na svém terminálu můj obraz – chce-li a chci-li já. Víme o sobě a spojujeme se dialogicky. A „my“ znamená teoreticky: všichni lidé.

Tímto vzájemným poznáváním a uznáváním všech ostatních nabývá má hra s obrazy zcela specifické povahy, totiž povahy společenské hry, při níž každá má změna obrazu je odpovědí na jednu mně položenou otázku a současně požadavkem na všechny ostatní, aby tento obraz dále měnili a jako novou otázku mi jej vrátili. Při této odpovědné střídavé hře není tedy konkrétní to, co je vidět, nýbrž to, od koho a ke komu je to směřováno. Hrají-li si s obrazy, pak hrají nikoli o bytí jako takové, ale o spolubytí.

To vše probíhá rychlostí světla. Z jedné strany to znamená, že vše se ukazuje, aby ihned opět zmizelo, a z druhé strany, že se všechno vynořuje z nepomíjivé paměti, aby se tam změněné opět ponořilo. Díky rychlosti světla je veškerý čas (minulost, přítomnost, budoucnost) složen do okamžiku vzplanutí na obrazovce, do bodu „teď“. To však současně znamená, že všichni lidé, ať jsou kdekolí, jsou okamžitě u mne a že já sám okamžitě mohu být kdekolí ve světě. Díky rychlosti světla je celý prostor (skutečnost, možnost, nemožnost) složen na ploše obrazovky, v bodě „zde“. Všechno je zde a teď a já mohu vše zde a teď změnit. A všichni ostatní jsou zde u mne. Mé universum je bezprostředně a bezčasově konkrétní bod tvořivého spolubytí se všemi ostatními.

To, co jsem zde pokoušel uchopit slovy, je současně horečné aktivní a vášnivé naladění, něco jako součet oněch naladění, která jsou soupřítomná v uměleckém a vědeckém tvoření, v politickém angažování se, v revolučních masových projevech, u šachu a u rulety, na burze a v libidinózních snech. Naladění ovšem, které se nestupňuje jako při orgasmu, aby pak zesláblo, nýbrž naladění, udržující orgiastický vrchol po celý život bez přerušení. Toto naladění totiž není tělesné, ale mozkové. Nepřerušovaný mozkový orgasmus: to je ta forma, v níž budou obrazy řídit telematickou společnost.

Priznávám: byl jsem zachvácen hrůzou, teď, když se znovu nořím z vynořujícího se universa. Díky bohu, že už jej nezažiji. Víím však: tuto hrůzu lze porazit. Je to archaická hrůza člověka-savce, která se vyskytne, kdykoli se uskuteční krok z podmínek savce směrem k cerebralizaci. Podaří-li se mi svou hrůzu překonat, pak poznám, co mne tak děsilo: „čistá estetika“ pod panstvím obrazů. Veškerá etika, veškerá ontologie, všechna epistemologie bude z obrazů odstraněna a stane se nesmyslným ptát se, zda jsou dobré nebo zlé, pravdivé nebo nepravdivé, nebo co vůbec znamenají. Lze se jen ptát, co na nich prožívám („aistheton“ = prožitek). A u prožitků, u „čisté estetiky“, odpadá rozlišování mezi aktivním a pasivním, mezi jedním a trpěním, neboť prožívání je aktivní a vášnivé současně. „Kybernetická zpětná vazba“ mezi konáním a trpěním vyznačuje prožitky a tato zpětná vazba je metodou panství obrazů.

V moderních jazycích se ostře rozlišuje mezi aktivními a pasivními formami. „Pasu ovce“ a „Ovce jsou mnou paseny“ osvětluje touž situaci ze dvou protikladných polů, a „Ovce pasou mne“ znamená situaci, v níž se činitel chovají způsobem opačným než v situaci první. Ve starých indogermánských a semitských jazycích existují však formy (např. řecky aorist), které lze snad vyjádřit výrazem „Existuje pasení mne samého a ovcemi“. Představuji si, že obrazy budou telematickou společností řídit touto metodou a ve vynořujícím se novém vědomí bude rozlišování mezi aktivním a pasivním zrušeno ve prospěch funkcionálních výroků.

Funkce $F(x, y)$ může být interpretována např. takto: „Kamera a fotograf jsou funkcí fotografie.“ Navrhují, aby otázka „Jak budou obrazy panovat v telematické společnosti“, připouštěla pouze tuto odpověď: „Obrazy a společnost jsou funkcemi fikce.“ Jak jsem řekl výše, na této adekvátní formulaci je „hrozné“ to, že se přitom převrací všechny politické kategorie. Na vynořující se funkcionální, kybernetické rovině vědomí bude odstraněno všechno historické, politické myšlení počínaje židovstvím a křesťanstvím až k marxismu jakožto myšlení nepřiměřené telematické situaci. V ní totiž už nelze rozlišovat mezi aktivním a pasivním, mezi vládnoucími a ovládanými, mezi panujícími a opanovanými. Vše je tam

funkcí všech ostatních funkcí, a „panství“ je tedy vzájemným zahahováním těchto funkcí. Opět nám zde může posloužit mozek jako model: v mozku panuje kybernetická souhra všech buněk a všech procesů probíhajících mezi buňkami. Tak nad námi panuje mozek a tak panujeme my nad ním.

Abych tuto situaci přiblížil existenciálně, nahradím model „mozek“ modelem „mraveniště“, neboť na mraveniště lze pohlížet jako na supermozek, složený mozaikovitě z jednotlivých mravenčích mozků. Protože hmyz nemůže nabýt velikosti savců (mravenci se musí při svém růstu periodicky zbavovat chitínového pancíře a v neopancéřované podobě by je ve velikosti savců rozdrtila gravitace), musí si tvořit supermozky jako mraveniště, aby dosáhl velikosti mozku, srovnatelné s velikostí mozku lidského. Podle tohoto modelu je telematická společnost strukturou, v níž se lidské mozky chovají podle téže kybernetické metody jako mravenčí mozky v mraveništi. Fungují jeden pro druhý („spolubytí“), a to, co panuje, je právě toto fungování.

Metafora s mravenci má však meze (tak jako je mají mnozí kulturní kritici). Pro telematickou společnost – na rozdíl od mraveniště – neexistuje totiž žádná „vně“, v závislosti na němž by mohla fungovat. Je to kosmická, univerzální, a proto do sebe obrácená společnost. Obrazy nejsou jejímí „vnějšími“, nýbrž „vnitřními“ výměšky. To, k čemu v ní dochází, jsou „čisté vztahy“, předivo mozku, sny kosmického supermozku. „Čistá estetika“. Umění nastoupilo na místo politiky, nebo: umění převzalo panování.

To vše má cerebrální povahu, povahu mozkového orgasmu. Tak jako se u mravenců vše soustřeďuje na mozek a na tykadla a zbytek těla tvoří jen svého druhu prodloužení stěv, soustřeďuje se u telematického člověka všechno na mozek a na konečky prstů. A protože je vše cerebrální, vyznačuje se to neukojitelnou žádostí po stále nových informacích, po stále nových dobrodružstvích. Cerebrální zvědavost je neukojitelná. A protože je stěžejně tělesná, nemůže cerebrální orgasmus nikdy ochabnout. To je teď třeba blíže prozkoumat.

Telematická společnost jako jedinečné mraveniště: mraveniště, protože je to mozaikový útvar v němž všechny funkce jsou v kybernetické souhře; jedinečný, protože telematictí mravenci nebudou pracovat, nýbrž budou každý sedět ve své cele a spřádat sny, technické obrazy, „čisté umění“. Budou to mozky, které jsou propojeny mezi sebou a s umělými mozky do supermozku, který vyměšuje sny. A přesto budou na těchto mozcích archaickým způsobem viset těla: těla toužící po potravě, po rozmnožování a po smrti. Kazičí hry.

Tato těla, tyto kazičí hry, tyto předtelematictí účastníci telematické hry, budou muset být – protože nejsou plně vyloučitelní – vytlačeni na horizont zorného pole, za záda hráčů civících na obrazovku. A toto zohlednění těla, tento ohled na ně, tento zpětný pohled na předtelematické stavy bude připadat stále menší, stále nezajímavější. Scvrkne se. K atrofii všeho tělesného, všeho objemového už dochází a budu to mít na zřeteli.

V posledním stadiu moderny lze rozpoznat tendenci k obrovitosti. Vše, od lidí až po impéria, od sportovních rekordů až k nárokům, vzrůstá do obrovitosti. Jako reakci na to můžeme dnes rozpoznat vynořující se tendenci k nepatrnosti. Treba tak, jako lze pohlížet na vynořující se malé savce jako na reakci na obrovské savce. Už v pozdní moderně, na začátku tohoto století, začalo nepatrné, atom, kvantum, kalkulus, fascinovat. Spatřovaly se v tom netušené naděje i číhající nebezpečí. Začalo se poznávat, že pojem „enormní“ (= vně lidského řádu velikostí) platí nejen ve velkém, ale i v malém, a že atomové jádro může být enormnější než galaxie. Toto obrácení postoje od růstu ke scvrkávání se lze už nyní pozorovat všude. „Small is beautiful“ nebo „less is more“ jsou slogany, které vyjadřují tento obrat. A očekáváme-li konec, pak nikoli už v podobě „Tuba mirum spargit sonum“, nýbrž v podobě „This is the way the world ends, not with a bang but a whimper“.

Vše se stává nahlédnutelně menším. Jen nedostatečně vyvinutí chtějí ještě růsti, patrně proto, aby se později mohli scvrknout.

Především aparáty, tyto centrální body současnosti, se stávají stále menšími, levnějšími a mají tendenci být – scvrklé do neviditelné velikosti – dodávány zdarma. Vynořující se telematický supermozek se stane „enormním“, protože bude mozaikou, která bude složena ze samých nepatrných kamínků. Zatím se činily pokusy racionalizovat toto scvrkávání se všeho objemného jako „krizi růstu“. Např. argumenty jako „vyčerpání surovinných a energetických zdrojů“ nebo „znečištění ovzduší“. Fakticky jde však tato záležitost hlouběji. Jedná se obrácení existenciálních zájmů, které už probíhá nyní. Tělesa se stávají stále nezajímavější, a netělesné, nesubstanční, bezpodkladové informace stále zajímavější. Proto: čím menší je nějaké těleso, tím lépe. Méně překáží, lze jím pohrdat. Osobní počítač je lepší než Univac, starý brouk je lepší než nové Audi, omšelý obytný vůz v Arizoně je lepší než zámek na Loíře, fast-food oběd je lepší než oběd o deseti chodech. Čím opovrhlivější, tím lepší. Vše, co je velké, překáží, a protože je velké, stává se opovržením hodným. Především všechny velké systémy, včetně zde předkládaného panoramatického pohledu společnosti budoucnosti. Telematictí lidé, títo mravencovití trpaslíci, budou tím odpuzování.

(Z tohoto hlediska lze ostatně znovu pohlednout na vítězství obrazů nad texty. V obrazu je na ploše natěsnáno nesčetné čar, a proto může malý obraz nést více informací než tlusté knihy. Obraz vítězí nad textem, protože je méně odpudivý než masivní řady tlustých knih.) To znamená: tento text není směřován k telematickým mravencům, nýbrž k předtelematickým savcům, protože za prvé je panoramatický a za druhé je to text.

Toto opovrhování velkým, tělesným včetně vlastního těla má rozmanité kořeny. Jedním je, jak bylo řečeno, reakce na přechozí elefantiádu: obrovské monumenty hrozí, že rozdrtí lidi nacházející se pod nimi. Jiným kořenem je, že se velcí lidé stávají zbytečními. Třetí by měl být zmíněn teď, dříve než se budeme zabývat kořenem hlavním, totiž fascinací nepatrným. Mám na mysli tzv. „sexuální revoluci“ nebo „osvobození pohlaví“. V zásadě jde o techniku, jak oddělit libido od rozmnožování, osvobodit sex od biologie. Vývoj nejde směrem kontroly porodnosti, nýbrž k auto-

matizovanému množení pomocí aparátů, jako např. banky spermií a vajíček a inkubátory. Pohlavní akt má už sloužit jen orgasmu. Prvním a neškodným důsledkem je osvobození ženy od klatby povinnosti rodit. Avšak druhým, již nyní se prosazujícím důsledkem, je objev, že orgasmus nemá sídlo v pohlavním orgánu, nýbrž v mozku. Skutečně osvobozené libido není osvobozeno od plození, nýbrž od tělesnosti vůbec. To vede k opovrhování pohlavím druhého, a pak svým vlastním, a tím k pohrdání vlastním tělem, jak jsme to mohli poprvé pozorovat u hippíků a jak to lze vidět nyní všude pod zvláštními maskami. Například ženské hnutí není hnutím za spravedlivé rozdělení obou pohlaví, nýbrž pohrdání sexuální odlišností. A „black is beautiful“ není hnutím za rovnoprávnost všech ras, nýbrž pohrdání všemi tělesnými rozdíly. Zkrátka: protože se tělem pohrdá, stávají se všechna biologická kritéria nezajímavá.

V zásadě je však v současnosti nastupující pohrdání velikostí těla, tělem vůbec, velikostí vůbec, odstoupením, zaujetím odstupem, ironií vůči všem předchozím zájmům. Velikost a tělo jsou směšné, nechtuné, nehodné (totiž nehodné zájmu). To, co je dnes zajímavé, je kalkulování a komputování nepatrného, aby se z toho získaly informace. Jedná se obrácení vektoru zájmu.

Taková obrácení se v minulosti musí pozorovat odlišně: jsou to vzácné události, které vedou k proměně jak lidské existence, tak světa, v němž se to odehrává. Ortega je pokládá za vynořování se nové „víry“ (creencia) a rozlišuje ostře mezi oblastí zájmů („věření“), která „nás má“, a jednotlivými zájmy („idejemi“, „míněními“, „znalostmi“ atd.), které „my máme“. Uvedu dva příklady obrácení vektoru zájmu v minulosti. Ve 2. a 3. století se začalo náhle pohrdat vším, co bylo dříve zajímavé (např. Římskou říší nebo řeckou filosofií), a zajímat se o něco nového. Augustinovýmí slovy: „Deum atque animam cognoscere cupisco. Nihil-ne plus? Nihil.“ (Boha a duši poznávám. Jinak nic? Nic.) Ne snad že by to dříve zajímavé zmizelo ze zorného pole. Scvrklo se však a bylo pohlaceno a změněno novou oblastí zájmů. Např. říše se stala křesťanskou

a filosofie byla podřízena teologii. Druhý příklad: v 15. století se začalo náhle pohrdat vším dříve zajímavým (např. scholastickými spekulacemi) a zajímat se o něco nového, totiž o „přírodu a ducha“. Slovy Kolumba: „Gratia tibi ago, Domine, vidí rem novam“ (Díky Bohu jsem uviděl něco nového). Ne snad že by to dříve zajímavé zmizelo ze zorného pole. Scvrklo se však a bylo pohlceno novou oblastí zájmů. Scholastický spor o universálie byl např. přepracován na empirické a racionalistické vědecké teorie poznání a sloužil objevům a vynálezům, technice, podřízení přírody duchu poznávajícího člověka.

Tyto příklady jsem uvedl, abych současně obrátil vektor zájmů (to, co jsem na jiném místě nazval „vynořováním se nové roviny vědomí“) dal do perspektivy. Mám na mysli toto: nová oblast zájmů, toto soustředování se na nepatrné, na kalkulování a komputování, začíná „nás mít“. Podle Ortegy se stává naší vírou. Naproti tomu věda a technika, jimž jsme dříve „věřili“, nás už nemají, nýbrž my je budeme mít. Nezmizí nějak, nýbrž budou pohlceny touto novou „vírou“. Budeme je používat ve službách naší nové „víry“. Budou sloužit kalkulování a komputování obrazů, jimž dnes „věříme“ (která „nás teď mají“). V tomto smyslu se věda a technika existenciálně scvrknou, i když se nepochybně jakožto metody netušeným způsobem rozšíří: budou pohlceny novou oblastí zájmů. Nebudeme se už nacházet „pod“ vědou a technikou (v „superstition“), nýbrž věda a technika budou růst „pod“ námi. Superstition, pověra, bude od nynějška v obrazech, které budou růst „pod“ námi. Tím se věda a technika změní: budou podřazeny komputování obrazů.

Na začátku tohoto eseje jsem hovořil o rozpadu linií na bodové elementy, procesů na kvanta. Mluvil jsem, v ortogonálním smyslu, o rozpadu „víry“. Nyní se začínají naše zájmy koncentrovat na tyto body, zatímco tělesa a vše z nich abstrahované (plochy, čáry) ustupují směrem k horizontu našeho zájmu. Kalkulujeme a komputujeme body pomocí aparátů, abychom z nich udělali mozaikovitě obrazy. Tyto obrazy nás zajímají. „Nihil-ne plus? Nihil.“ Vynořuje se tak v nás a kolem nás nová fantazie a z ní opět universum technickým obrazů.

Na okraji tohoto universa, tohoto pole zájmů, dále probíhá vše minulé. Věda, technika, politika, zkrátka: dějiny. A mnozí z nás se o to už dávno nezajímají. Tento zájem sám se však odehrává od nynějška v poli zájmů technických obrazů, tak jako se ještě dlouho po renesanci (až dodnes) mnozí zajímali o křesťanství a tento zájem se zcela proměnil v poli zájmů moderny (např. reformace). Věda, technika, politika (krátce: dějiny) se změní tak, že si už toto označení nezaslouží. Budou sloužit life fantazie.

Uvedu příklad tohoto scvrkávání a změny vědy v novém poli zájmů, totiž universum fyzikálního diskursu. Z nekonečného a věčného třírozměrného podkladu, v němž tělesa proudí podél lineárního času od minulosti k budoucnosti, času, který je právě tak nekonečný a věčný, scvrkává se toto universum na svého druhu konečný a poměrný balón, který je zvrásněn ve čtvrtém rozměru, a v těchto vráskách se soustřeďují možnosti, na něž lze pohlížet jako na rozprostraněná prázdná tělesa. Takové universum nemá v sobě nic konkrétního; je kalkulovatelné a komputovatelné. A nejen toto universum, nýbrž i sám fyzikální diskurs je kalkulovatelný a komputovatelný. Nepsokytuje se mu žádná „víra“, nýbrž si s ním může hrát fantazie. Fyzikální universum a fyzikální diskurs lze ukazovat jako obrazy na terminálech.

Že se tělesy, včetně našeho vlastního těla, začíná opovrhovat a že začínáme věnovat pozornost bodům, včetně špiček našich prstů, že se náš zájem posouvá od našich žaludků a pohlavních orgánů na jedné straně a od objemovosti na straně druhé k našim fikce vytvářejícím anténám, je tím cerebrálním na vynořující se společnosti. Na jednom z předchozích míst tohoto eseje jsem použil obraz ponorky, která se vynořuje skrze ledový příkrov. Nové zájmy – a s tím i universum technických obrazů – se prolamují jako ledoborec a vše, co bylo zajímavé dříve, se rozpadá směrem k horizontu zájmu jako ledová kra. Proto lze na emergenci fantazie pohlížet jako na popění všeho dříve zajímavého: Jako na ironické opovrhování vším, čemu se dříve věnovala pozornost. A je-li možnost říci

„ne“ znakem svobody, pak lze o vynořující se cerebrializaci tvrdit, že nás osvobozuje od tělesnosti.

Takto popíraná tělesa se budou ovšem scvrkávat a měnit, ale popíráním nezmizí. Lidská savčí těla se budou stále ještě muset, byť minimálně, krmit. Budou muset, byť třeba jinak než nyní (postupně, ve zvolený okamžik a bezbolestně) umírat. A proto se budou muset, byť minimálně, rozmnožovat. To znamená: v telematické společnosti bude muset existovat něco jako „ekonomická infrastruktura“. Budou se muset péče k těmto ne zcela popíratelným tělům přivádět jiná tělesa (např. potraviny). I když pro telematizované lidi to může být nezajímavé, pro nás, předtelematické savce je otázka po hospodářské struktuře vynořující se společností zajímavá. Pro nás je to totiž otázka po utření a smrti těl. Předsevzal jsem si však tuto naléhavější otázku dát do závorek, abych se jí věnoval v kapitole příští. Zde ještě jednou toto nové popírání těla a po něm následující scvrkávání prozkoumám ze strany popírání.

Ať už se člověk definuje ve vztahu k ostatním živým bytostem jakkoli (jako bytost, která získané informace ukládá, nebo jako bytost popírající entropii, nebo jako „myslící“, „duchovní“ či „oduševnělá“ bytost), vždy v něm budeme spatřovat živou bytost, která se pokouší překonávat tělesné, organické a biologické podmínky, aby se stávala stále „více myslící“, „duchovnější“. Tedy živou bytost, která se pokouší nedbat svého těla a pohrdat jím, a spolu s ním i vším objemovým. V současnosti dosahuje toto vykázání všeho tělesného, hmotného, masivního nového stupně. V dohledné budoucnosti budeme méně hmotní a méně hmotnými se stanou i naše kulturémata. Kult štihlosti, malé rodiny, nátlakové skupiny, teroristické skupinky, vysoké pece na dvorku, větrné mlýny proti atomovým elektrárnám, do-it-yourself v koutě garáže, mohou sloužit jako příklady. Je však důležité nezaměňovat tento nový stupeň opovrhování vším tělesným s opovrhováním dřívějším, totiž židovsko-křesťanským opovrhováním tělesností. K tomu je třeba říci:

Židovsko-křesťanská tradice spatřuje v lidském těle nádobu hříchu, z níž je třeba duši spasit, a v tělesném světě kolem nás spatřuje řadu lóček, do nichž se na naší cestě ke spásě zaplétáme. Proto tato

tradice doporučuje pohrdat vším „jen“ tělesným. My se však nacházíme na „vyšším“ stupni na cestě k cerebrializaci. Těla a tělesa nás už nesvádějí k tomu, abychom si s nimi něco začali, nýbrž je pocítujeme jako rušivá. Nacházíme se již „nad“ nimi a díky rozličným disciplínám (např. díky jaderné fyzice a kybernetice) víme, že nepatrná tělesa, pokud se s nimi účelně zachází, mohou být mnohem efektivnější než tělesa obrovská. Např. nepatrné množství obohaceného uranu může mít větší účinek než miliony vykrmených volů, a malá teroristická skupina, která zaútočí na rozvodnou síť New Yorku, může mít větší vliv na americké hospodářství než stávka milionů dělníků. Poználi jsme, že velikost těles není argumentem ve hře – nepatrné příčiny mohou mít obrovské následky – a že pokud jde o hru s tělesy, nenabízí objemnost žádné výhody. Naopak: mají-li být tělesa (naše vlastní tělo a tělesa ve světě tam venku) hracími kameny, pak jsou tím zábavnější, čím jsou menší. Například kult, který zdánlivě prokazujeme našim tělům (např. kult opalování, nudistická pláž, jogging nebo bodybuilding), je fakticky opovrhováním tělem: jeho degradací na hračku. A čím menšími se tato tělesa k hraní stanou, tím méně ruší vlastní hru, v níž jsme angažováni, totiž hru s nesubstančními informacemi.

Můžeme si udělat chabý obraz tohoto světa popřených, scvrklých těles, podíváme-li se na Dálný východ. V té oblasti trpasličích stromů, trpasličích kohoutů, sešňorovaných nohou, přenosných kuchyní, nepatrných ideogramů, minimálního umění sedým štětcem na průhledném papíře, hry go. Je to také oblast čipů, miniaturizovaných aparátů a transportovatelných kultur rajských jablíček. Popírání velikosti a těla je kulturéma Dálného východu a není náhodou, že Římané nazývali Čínu „zemí zlato hledajících mravenčů“. Právě tak málo je náhodou, že telematická revoluce v Japonsku postupovala tak rychle. Proszajující se popírání těla a těles je třeba porovnávat nikoli s židovsko-křesťanským opovrhováním tělesností, nýbrž s konfuciánskou miniaturizací. A říkáme-li o telematické společnosti, že bude kosmická, pak tím míníme, že bude především čínská. Na technické obrazy je třeba pohlížet jako na nový druh ideogramů, i když se mohou vynořit ze západní kultury. Ztrátou abecedy se Západ ztrácí ve Východu.

Telematizovaní lidé budou popírat tělesnost: objemnosti, objekty, věci. A budou to popírat všichni telematizovaní lidé, i ti, o nichž v současnosti předpokládáme, že se nezajímají o hru s „čistými“ informacemi, a že se tudíž chtějí zpětně nořit do tělesnosti organických smyslových vjemů. Všichni budou stržení vírem telematizování, závratí hry. Objektivní svět se, popírán, rozplyne na obzoru telematického člověka. Stane se v dosud netušeném smyslu slova „ne-podmíněný“ a svobodný v tom smyslu, v němž o „duchu“ říkáme, že vane, kudy chce. Jde o svobodu, jak ji zprostředkovávají drogy, o svobodu popírání objektivního světa, světa podmínek, věcí. O psychedelickou svobodu. Technické obrazy jsou psychedelické.

Toto popírání všeho objektivního, tělesného, je popíráním jakékoli ontologie, epistemologie a etiky ve prospěch „čisté estetiky“. A je to důstojnost „ducha“. Je to to, co Nietzsche mnil větou „umění je lepší než pravda“, to usídlené mimo dobro a zlo. Zda je toto popírání totožné s oním právem veta, o němž jsem hovořil výše, je otázka jiná.

Následující úvahy, týkající se tzv. „hospodářské infrastruktury“ vynořující se společností, se opírají o snadno uzpůsobitelný model společnosti, totiž platónskou utopii. Podle Platóna jsme bytosti, které spadly z nebe (topos uranikos) do světa jevů (fainomena). V naší domovině, v nebi, jsme hleděli na věčné a neměnné ideje v jejich logickém řádu. Při svržení do světa jsme byli stržení tokem zapomnění (lethe) a jeho vody odplavily všechny vzpomínky na tyto ideje, zapomněli jsme je. Tak jsme do světa přišli jako bytosti oddělené od idejí (idioties). A po celý náš život ve světě se můžeme idiotyky lopotit a otáčet v kruhu, např. vařit, abychom jedli, a jíst, abychom mohli vařit. Nebo sít, abychom sklízeli, a sklízet, abychom mohli sít. Nebo pracovat, abychom mohli odpočívat, a odpočívat, abychom mohli pracovat. V zásadě: žít, abychom zemřeli, a zemřít, abychom se znovu narodili v našich dětech. Tento otáčející se idiotický život dodržuje řád kuchyně (oikonomia), a Platón to také nazývá „zoon oikonomikon“: hospodářský život – v tom smyslu, v němž v němčině znamená slovo „Wirtschaft“ restauraci.

Existují však metody, díky nimž se může znovu rozpomínat na zapomenuté ideje. Například na nebi spatřenou ideu džbánu, na „džbánovitost“. A pokud se nám to podaří, můžeme tuto ideu vtisknout nějakému jevu, např. beztvaré hlině, abychom uzpůsobili svět jevů světu ideálnímu. Výsledek, pozemský džbán, bude pak naším dílem. A jakmile je džbán vyroben, můžeme jej vystavit přede dveřmi kuchyně, publikovat, „politizovat“ jej, abychom jej vyměnili za výrobek jiných a tím stanovili jeho cenu. Tento dělný a publikující život nazývá Platón „bios politikos“: život, který se nastavuje směrem na trh.

Jakmile však tento džbán zkoumáme, zjistíme, že idea džbánovitosti se v hlině zkrusila. Není už tak dokonalá jako v nebi, a kdo se drží takové fenomenalizované ideje, bude mít jen zkruslené ideje (doxai = mínění). Politický život je proto životem falešných mínění, ortodoxií, paradoxů, heterodoxií, zkrátka: omylu. Tomuto omy-

lu můžeme čelit jen tehdy, porovnáme-li džbán se džbánovitostí, kritizujeme-li jej. K tomu musíme zaměřit náš pohled na kruhovost a všechny ostatní ideje v nebi: „theoria“. Přitom se nacházíme na tržišti, máme všechna díla kolem sebe, a pohledem se obracíme „nahoru“. Tento zkoumavý pohled, zády se obracující k jevům, nazývá Platón „bios filosofikos“: život v lásce k moudrosti.

Tyto tři formy života, hospodářství, politika, filosofie tvoří v utopii žebřík. Hospodářství podporuje politiku, protože bez hospodářského zázemí femeslníků by nebylo možno vyrábět džbány. A politika podporuje filosofii, protože bez tržiště a tam vystavených výrobků by filosof nemohl srovnávat (kritizovat) a řídit („kybernein“) tyto výrobky. Jinými slovy: idioti, otroci (hospodářství) jsou základnou společností, umělci, publicisté (politici) jsou jejími mezistupni a teoretici, řidiči (filosofie) jsou králové společnosti. Účelem republiky (politice) je otevřít prostor pro filosofii, pro znovuzapomínání a odzapomínání idejí (aethicia = odzapomínání = pravda) a tím pro cestu zpět do nebeského domova.

Klíčovým slovem v této utopické společnosti je „volný čas“ (řecky „schole“, latinsky „otium“) a jeho opakem „zaměstnanost“ (řecky „a-scholia“, latinsky „negotium“, anglicky „business“). Otroci hospodářského života jsou neustále zaměstnáni, zauprázdňeni, obchodně činní, a to i když spí, neboť pak se připravují k dalším obchodům. Umělci politického života mají po skončení díla volno (mají konec práce, kritizují svá díla, přemítají o idejích). Chodí „pravidelně do školy“. Teoretici filosofického života žijí ve volné chvíli, ve škole. Účelem republiky je dovolovat elitě, aby žila ve škole, a tím otvírala všem cestu do nebeského domova.

Tento model utopické společnosti byl vzorem společností feudálních. Tam žili poddaní v hospodářství, měštané v dílně a mniši ve škole, aby všem otevřeli cestu zpět do nebe. Buržoazní revoluce 15. století se dílna povýšila nad školu a teorie měly sloužit jen zhotovování výrobků. Cílem buržoazní společnosti už nebyla moudrost ve volné chvíli, nýbrž proměna světa v pokroku. Průmyslovou revolucí 19. století bylo hospodářství povýšeno nad dílnu a výrobky měly sloužit jen spotřebě. Cílem industriální společnosti už nebyla změna světa, nýbrž neustále se stupňující konzum. Zaměstnanost:

byznys. Zdánilivě „osvobození“ otroci se stali králi a cesta zpět do nebe se uzavřela.

Nyní se pokusím uzpůsobit tento model předkládanému esejí. Ve 13. kapitole („Připravovat“) jsem uvažoval o telematické společnosti jako o škole, v níž všichni lidé tráví svůj celý život. V 15. kapitole („Panovat“) jsem uvažoval o telematické společnosti jako o společnosti automaticky řízené, v níž nemá žádný smysl hovořit o politice. Pokládal jsem proto telematickou společnost již za uskutečnění platónské utopie? Totiž za společnost, v níž otroci (hospodářství) jsou roboti, umělci (politika) automatické inteligence a v níž všichni lidé žijí pro teorii (všichni jsou filosofové, králové), kteří jsou živými roboty a umělými inteligencemi a jsou zásobování modely, které se mají kritizovat? Je kybernetická společnost strukturou, v níž všichni lidé žijí ve volné chvíli a kde se veškerá práce (hospodářství) a veškeré působení (politika) stává „subhumánní“? V zásadě: je situace, v níž všichni lidé kontemplují obrazy (ať už proto, aby je přijímali, měnili nebo posílali dále) a v níž probíhá cyklus ekonomie a proces produkce „za zády lidí“, onou situací, již Platón nazýval životem v lásce k moudrosti – „filosofii“?

Odpověď vede bohužel k vystřízlivění. Dokud totiž budou viset na zmozku a koncích prstů budoucích telematických lidí savčí těla (to znamená: v celé dohlédnutelné budoucnosti), dotud zůstane nemožným obrátit se zády k hospodářství, mít volnou chvíli, žít ve škole. Nikoli však především proto, že savčí těla budou muset být krmena a rozmnožována – tento úkol mohou fakticky převzít automaty –, nýbrž především proto, že savčí těla trpí a umírají. A tato úvaha ukazuje, oč jde v ekonomii, a že jsme v nebezpečí častého zapomínání na utrpení a smrt.

Ekonomie v souladu s tím není ani tak metodou krmení a rozmnožování lidských těl, nýbrž metodou na zmírňování jejich utrpení (toho, co buddhismus nazývá jejich „žizní“) a na odsouvání jejich smrti. Hospodářství a lékařství jsou v zásadě synonyma.

O smrti zde hovořit nebudu. Tento celý esej, který se zdá pojednávat o vynořujícím se universu technických obrazů, pojednává totiž o pokusu stát se nesmrtelnými v obrazech. Paměť, anti-smrt,

je tématem (a motivem) tohoto pokusu (tj. jak tohoto eseje, tak telematiky). Ovšemže: smrt a umírání neznamenají totéž. Umírání znamená protpřehnutí smrti. Proto podle výše uvedené úvahy náležejí umírání do oblasti hospodářství. Tuto záležitost lze, bez znásilnění Platóna, formulovat asi takto: hospodářství je oblastí umírání, politika oblastí chcení nezemřít a filosofie oblastí stávání se nesmrtelným. A to říká, že v této kapitole, která uvažuje o budoucím hospodářství, nemám za povinnost mluvit o smrti. Že se mohu omezit na řeč o utrpení: ať už trpím čimkoli (třeba bolestmi zubů), zakouším přitom smrt, a je třeba předpokládat, že v umírání se veškeré utrpení soustřeďuje na smrt, a teprve pak si zasluhuje být nazýváno utrpením.

Hospodářství je metoda, jíž se tělům přivádějí prostředky, aby netrpěla (neumřela). Například potraviny. Tam, kde hospodářství funguje špatně (např. ve třetím světě), lidé trpí. V dalším bude stále zjevnější, že ekonomie představuje medicínský a medicína ekonomický problém. Abychom to uviděli, stačí pomyslet na nadmutá bříska dětí suchem postižených oblastí třetího světa. Protože lidské tělo je objemem, jsou i hospodářské a medicínské prostředky („potraviny“ jako maso nebo aspirin) tělesa. Jsou to předměty, které byly informovány za účelem zmírnění utrpení. Toto informování předmětů (práce), jakož i přivádění informovaných předmětů k lidským tělům (distribuce), lze robotizovat. Jednání a obchod jsou robotizovatelné. V tomto smyslu bude člověk vyloučen z hospodářství: jak výroba, tak distribuce „statků“ budou automaticky probíhat za zády lidí pozorujících obrazy (v chodbách telematického mraveniště).

I plození těl je hospodářská metoda. I to slouží odsouvání umírání (druhu, nikoli fenotypu). A protože zde jde právě tak o těla, může i to být robotizováno. Za zády lidí pozorujících obrazy budou roboti ze svých těl vypouštět semena a vajíčka, aby z nich inkubovali nové pozorovatele obrazů. Teprve pak bude libidu umožněno, aby se skutečně cerebralizovalo. Tedy i tato strana fyziologie, hospodářství, učiní lidi zbytečnými.

Utrpení však robotizovatelné není. Ne snad proto, že by neexistovala žádná metoda, jak se k utrpení obrátit zády: stačí si

vzpomenout na stoiky a Epikura, aby se taková metoda stala patrná. Jen se takové metody nedají (nebo jen velmi nepřímo) zatáhnout do procesu automatizace. Nakonec totiž všechny spočívají na stále otevřené možnosti vzít si život a tím se vyhnout utrpení. Přivolaáme-li si za svědka Schopenhauera (o němž hodlám ještě hovořit), rozpoznáme utrpení a život jako synonyma. Dokud budeme mít těla, dotud bude utrpení (a s ním hospodářství) tvořit základnu společnosti. A to nikoli snad z fyziologických, nýbrž z existenčních důvodů. Bolesti jsou totiž utišitelné, utrpení omámitelné. Přesto však, jakmile se tělo anestetizuje, stane se i vědomí tichým a hluchým: anestetickým. Vědomí, aby bylo vědomé, je nešťastným vědomím. Kdyby se všechny bolesti utišily, všechno utrpení omámilo, pak by bylo sice hospodářství překonáno a mohli bychom se k němu obrátit zády, abychom filosofovali. V takovém případě bychom však neměli už nic, o čem bychom mohli filosofovat. Platónský model společnosti, pokud je použit na telematiku, ukazuje, že platónská utopie (a vůbec každá utopie) v sobě skrývá vnitřní rozpor: „štěstí“ nemůže existovat bez utrpení. Tato utopie není možná.

Ve společnosti technických obrazů bude sice tedy hospodářství stále tvořit základnu, ale změní se v porovnání s hospodářstvím dnešním tak silně, že naše současné modely (ať už „liberální“ nebo marxistické nebo jakékoli jiné) tam budou nepoužitelné. V telematickém hospodářství nepůjde už totiž o „žádoucí statky“, nýbrž o „mutné zlo“. Na hospodářský provoz se už nebude pohlížet jako na formu života, nýbrž jako na překážku vyučování. Toto opovrhování vším ekonomickým a strach z něj může připomínat platónský aristokratismus (aristokratismus vůbec) a fakticky tam všichni lidé ve vztahu k pracujícím a distribuujícím robotům aristokracií budou. A přesto se tam budou muset používat jiné kategorie než platónské (a aristokratické vůbec), aby se mohla hospodářská základna pochopit. Hodlám se zde soustředit na dvě tyto kategorie, totiž na poznání, že sídlem utrpení je mozek, a na zvláštní kategorii „soucit“.

Největším skandálem současné situace je medicína. Skandálů není snad proto, že by skandálně fungovala (viz třetí svět), nýbrž proto, že vychází ze skandálních předpokladů. Totiž především z předpokladu, že živé tělo je „statek“ a že se vyplácí zachovávat je naživu. V nadcházející budoucnosti patrně už nebude pochopitelné, jak jsme mohli takový skandál trpět. Přitom je vysvětlení samozřejmě jednoduché. Pohlíží-li se na kulturní předměty jako na statky, které musí být spotřebovávány, pak musí být živé tělo statkem nejvyšším: k němu směřují všechny ostatní statky. Současná medicína není nic než centrální bod současného hospodářství. Jakmile se však zájmy překlopí z kulturních předmětů k „čistým informacím“ (k technickým obrazům), ukáže se být dnešní medicína zločinem na důstojnosti člověka. Jakmile se totiž v živém těle rozpozná přívěšek rozumu, ne zcela robotizovatelný nástroj vytváření fikcí, stane se z těla nutné zlo. Tělo má při hře (životě) překážet co nejméně, má být co možná nejméně kazičem hry. A jakmile to už není možné, jakmile tělo ve hře vyvolává nenapravitelné defekty, má medicína za úkol co možná hladce jej odpojit.

Medicína (hospodářství) má být metodou na tichání utrpení, tam kde je ztišení, má odsouvat smrt, a tam, kde je neutišitelné, má trpící tělo odstavit. Přitom se v telematicky propojené společnosti nebude už moci rozlišovat mezi sebevraždou a vraždou. O odstavení trpícího těla, „euthanasii“, se bude rozhodovat prostřednictvím dialogu (např. mezi trpícím a lékařem).

Příklad s medicínou jsem zvolil nejen proto, že je eklatantní, nýbrž především proto, že osvětluje poznání cerebrální povahy utrpení. Dokud tyto procesy v těle (a v hospodářství vůbec) neproniknou do vědomí, dotud probíhají automaticky, dotud je lze ignorovat a ignorovat se mají. Kdo se zajímá o funkci svých jater nebo svého pekařství, ztrácí přiležitost vytvářet obrazy. Jakmile je tam něco špatně naprogramováno (játra si uvědomujeme bolestní jater, spálenou housku špatnou chutí), budeme se cítit nuceni tento program společně s jinými přeprogramovat. A jakmile zjistíme, že se toto přeprogramování dotýká nervů (především nervů, které se podílejí na vytváření obrazů), lze tomu říci „ne“, využít svého práva veta a vše zapomenout (zemřít). Nebudeme přece zapomenuti,

o to se starají umělé paměti, v nichž je uloženo to, čemu se kdysi říkalo „já“, aby se dialogicky změnilo. To tedy je hospodářství: nutné zlo, abychom nebyli zapomenuti. A přesto zlo, které může být zapomenuto tím, který se rozhodne říci „ne“. Jen ten, kdo využívá svobody tohoto práva veta, si může dovolit opovrhovat ekonomikou.

O hospodářství (včetně vlastního těla) se bohužel musíme zajímat, pokud tyto programy fungují špatně, když si začínáme uvědomovat utrpení. Toto uvědomování si je však zapojeno dialogicky. Jakmile si začne jednotlivý uzlový bod sítě (jednotlivé „já“) uvědomovat utrpení, upadá celá síť do lítosti. Kde není použitelná kategorie „privátní“, kde každý je pro všechny a všichni pro jednoho, neexistuje soukromé utrpení. A kde je veškerá lidská existence soucitem, je soucitem veškeré utrpení. Jestliže hospodářství (včetně medicíny) je bohužel zajímavé, jestliže se bohužel ukazuje být ne zcela robotizovatelnou základnou, pak je tomu tak ze soucitu. Telematická společnost se o špatně naprogramovaná tělesa (těla, bochníky) zajímá ze soucitu: aby je přeprogramovala a konečně mohla ignorovat.

Veškeré vědomí je „nešťastným“ vědomím, i ono vynořující se vědomí fantazie, z níž začíná vznikat universum technických obrazů. Zdrojem veškeré tvořivosti je utrpení. Toto utrpení je v telematické situaci především utrpením individuálním, privátním. Celá literatura pojednává o tomto tvořivém utrpení. V telematické situaci je zdrojem tvořivosti soucit. Můžeme to, máme-li k tomu zrovna chuť, nazvat také „láskou“. Možná ale lépe: poznání utrpení (a umírání) v druhém jako znovuzpoznání vlastního utrpení (a umírání). Tak se dá možná telematická společnost vyjádřit heslem: Já jsem smrtelný, ty jsi smrtelný, my jsme smrtelní. To by byla přijatelná formulace negativně entropické angažovanosti telematiky.

Souhrnně lze o ekonomické infrastruktuře vynořující se společností předpovědět asi toto: veškeré jednání a obchodování bude rozsáhle robotizováno a nebude zajímavé. Tam vyrobené a konzumované předměty nebudou pronikat do vědomí, které se bude zabývat obrazy. Nebude se pracovat, ani se nebudou vytvářet díla, a v tomto smyslu se bude společnost blížit platonské utopii: kaž-

dý bude králem, všichni budou žít ve škole (volné chvíli), všichni budou filosofovat. A přesto občas nebude nutné tato záležitost bezchybně fungovat. Bude docházet k nutným nehodám. Bude se trpět (a umírat). Tyto nehody budou pronikat do vědomí a lidé se o ně budou zajímat. Protože takové nehody jsou nutné (předvídatelné, ne překvapivé, redundantní), budou se je lidé pokoušet minimalizovat. Pravděpodobně k tomu budou vypracovávány stále dokonalejší metody: stále řídící se bude trpět a stále později umírat. Ale toto stávání se řídkými se bude kalkulovat. Jakmile se stane oprava příliš nákladnou, jakmile bude životu ve škole velmi překážet, jakmile začne kazit radost ze hry, toto rušení se zapomené. A tak se domnívám, že v budoucnu bude veškeré umírání dialogicky přijímaným rozhodnutím zapomenout.

Na hospodářské vědy se bude časem pohlížet jako na ony disciplíny, které kvantifikují hodnoty. Doufám, že výše nabídnuté „prorocké“ úvahy vyslovují vynořující se přehodnocení všech hodnot. Alespoň to byl do jisté míry jejich vlastní záměr.

V platónském modelu, o němž jsem krátce pojednal v předcházející kapitole, byla dávana volné chvíli („schole“) hlavní váha: je cílem života, sídlem moudrosti. A jak to vypadá, pádíme k tomuto cíli sedmimilíovými botami. Nezaměstnanost se šíří, protože automaty převzaly gesta změny prostředí, dříve obstarávaná lidmi. Otázka rozdělování práce se stále více stává otázkou, která se má klást programátorům robotů, stává se stále více z otázky politické otázkou kalkulování. Proto se klade se stále větší naléhavostí otázka po životě ve volné chvíli, ona otázka, která se v současnosti tak lehkomyšlně odbývá slovem „využití volného času“. Měla-li předcházející kapitola být jen přibližně správně předvídat vynořující se telematickou společnost, pak nemůže být pochyb o tom, že se tato otázka nacházela ve středu celého tohoto eseje.

Nejedná se přitom jen o kvantitativní, nejen o to, jak se má rozdělit stále se zvětšující „volný čas“. Z volného večera politicky žijících řemeslníků se stal sváteční den, prázdniny a penzionování hospodářsky činných průmyslových dělníků, a z toho opět jen periodicky služebními povinnostmi přerušovaný kybernetický život informace konzumujících funkcionářů. Kvantitativně nahlíženo se tedy poměr mezi prací a volným časem obrátil a místo o volném večeru se už nyní má hovořit spíše o ránu se služebními povinnostmi. A v telematické společnosti se vůbec dá hovořit jen o svátku. Přesto se zde nejedná ani tak o rozdělení volné chvíle na hodiny, dny nebo roky, nýbrž o prožívání volné chvíle, právě o slavení. Telematická společnost musí žít svátečně, má-li se v ní rozvinout fantazie.

Slavení se přibližíme, zapomeneme-li na okamžik na platónský pojem volné chvíle jakožto sídla moudrosti, teoretického života a věnujeme pozornost jinému kořenu naší kultury, totiž židovství. Tam narazíme na sabbat. Je „posvátný“, a sice – kromě Boha samého – jen on; přikázání říká: „Budeš světiti den sváteční.“ Jedná se ovšem o posvátnost, která by byla Platónovi nepochopitelná. Pro něj a pro celou naši řeckou tradici je posvátnost sektorem, který je vyřiznut z prostoru polis a jí chráněný: „temenos“, templ. Sektor

pokoje, volné chvíle, právě škola. Hájemství, které se nachází pod ochranou bohů (např. boha Akadema) a do něj se putuje, aby se vyměňovaly právě tak zahálčivé ideje s jinými. Sabbat naproti tomu je sektor, který se vyčleňuje a vynořuje z toku dění, není to templ z mramoru, nýbrž z času, a proto je jen tehdy posvátný, je-li vyčleněn z dění, když se slaví.

Vyčleníme-li sabbat z lineárního času (z „týdne“), pak jsou dějiny prolomeny. Pak ústí šest dnů „týdne“ do sabbatu, aby v něm byly zrušeny. Během šesti dnů týdne se dějí dějiny (např. Bůh stvořil svět), aby se v sabbatu rozplynuly v nic (tam se neděje nic, např. Bůh tam odpočívá). Šest dnů týdne sleduje cíl, jsou motivovány, směřují k něčemu. Jejich cílem, jejich motivem, jejich záměrem (cílem, motivem, záměrem veškerých dějin vůbec) je sabbat. Sabbat sám stojí v klidu v ničem, nemá cíl, motiv, záměr, protože sám je přece cílem, motivem. Šest dnů týdne je smyslem „naplněných“ a jejich cílem je sabbat. Sabbat sám však není nesmyslný, právě proto, že je sám smyslem. Šest dnů týdne je hodnotných a jejich hodnotou je sabbat. Sabbat sám však je bez hodnoty, právě proto, že sám je hodnotou. Proto je sabbat, pokud jej dodržujeme, posvátný. Je „transcendencí“ dějin. Kabalistická interpretace mesiánské doby zní: je to ona doba, kdy dva sabbaty po sobě následují bezprostředně. A pro křesťanství je okamžik posvátna sabbatu mezi Velkým pátkem a Nedělí velikonoční. V něm jsou dějiny zrušeny. Je to slavnostní okamžik vykoupění z utrpení.

Není tomu tak, že by tento židovsko-křesťanský pojem slavení, dodržování svátečnosti, byl protikladem řeckého pojmu teorie, pokoje, filosofie. Obojí zastupuje transcendenci dění, „posthistorii“. V obou případech, jak v Akademii, tak při slavení sabbatu, se obracíme zády k politice a hospodářství a vynořujeme se k tomu, čemu se ve „Faustovi“ říká „matka“. A přesto existuje mocný rozdíl mezi akademickým a svátečním životem. V Akademii se totiž hledí (vidíme tam ideje), zatímco ve svátku se slyší (volá se tam). Akademie je výřezem z prostoru a vidíme tam tvary. Slavení sabbatu je výřezem z času a získáváme tam povolání. Proto je řecká volná chvíle pokojem, zatímco slavnostní volná chvíle židovsko-křesťanské tradice je odpovědností (odpovědí na volání). Řecká volná chvíle je

„esenciální“: vidíme tam podstatu. Slavnostní volná chvíle naproti tomu je „existenciální“: jsme tam proti zcela jinému. V řecké volné chvíli se odhaluje posvátné („aletheia“ = odhalení = pravda). Ve slavnostní volné chvíli se zjevuje posvátné samo, „dochází ke slovu“. Teprve když se škola a slavnost sejdou, když Akademie splyne se sabbatem, když se čas a prostor navzájem zruší, lze o západní tradici říci, že se napsala. To je náboženský aspekt telematiky.

Od buržoazní revoluce 15. století jsme se odnaučili slavit. Toto odnaučení je skutečností, již se v učebnicích dějin většinou říká „prafinancizace moderního života“. Podle plátónského modelu, načrtnutého v předchozí kapitole, došlo buržoazní revoluci k podřazení teorie praxi: teoretická volná chvíle sloužila od té doby pokrokovému měnění světa. Nahlíženo z židovsko-křesťanského stanoviska jde u buržoazní revoluce o podřazení slavnosti užitečnosti: volná chvíle svátku sloužila od té doby zvýšení následného, užitek přiměřujícího jednání. Akademie a sabbat byly podřazeny činnosti (technice, pracovnímu dni). Průmyslová revoluce 19. století dokonal toto odsvětlení školy a svátku. Teorie sama se stala technikou, podnikáním vedeným ve speciálně pro to vybudovaných a financovaných ústavech. Svátek se stal vikendem, letní dovolenou, zimním lyžováním, což je organizováno k tomu zřízenými institucemi. Tím buržoazní revoluce jak v řeckém, tak v židovsko-křesťanském smyslu zabudovala volnou chvíli do činnosti a průmyslová revoluce zabudovala tuto volnou chvíli zaopatřenou činností do hospodářského ruchu.

Současná revoluce automatizace pozoruhodně ozeřimuje toto zabudování volné chvíle do činnosti a následně zabudování činnosti do hospodářství. Ukazuje se totiž, že degradovaná a odsvětvená volná chvíle do jisté míry nabobtná v žaludku činnosti a po strávení činnosti hospodářstvím splaskne celý hospodářský ruch jako mýdlová bublina. Proto se teprve nyní jeví současný problém nečinnosti, nezaměstnanosti a volného času jako problém hospodářský. A z hlediska činnosti se problém narůstající zahálčivosti klade jako problém politický. Díky automatizaci totiž není zahálči-

vost počátkem všech neřestí, nýbrž naopak odměnou všech ctností. Převládající volná chvíle je tedy vůbec poprvé antitezí k byznysu a pak antitezí k měšťáckým hodnotám. Avšak jak ekonomický, tak politický pohled na vytěšňování práce volnou chvílí svádí od skutečného problému: že totiž volná chvíle je úpadkovým důsledkem toho, že nejsme schopni slavit.

Naše neschopnost slavit je patrná na současném používání slova „zahálka“. Používáme je pohrdavě, s odmítavým gestem – například když říkáme, že je zbytečné si s něčím lámat hlavu. „Zbytečný“ znamená samozřejmě „bezüčelný“. Staří Řekové však věděli, že „bezüčelný“ je synonymem pro „čistý“. Věděli, že jen tehdy, když je bezúčelné si s něčím lámat hlavu, dělá se filosofie. A staří Židé pokládali sabbat za posvátný právě proto, aby jej vyčlenili z pracovních dnů a aby si po dobu jeho trvání zbytečně lámali hlavu nad posvátnými texty. Pro obě naše předburžoazní tradice je „zbytečnost“ výraz pro lidskou schopnost pozvednout se nad svázanost účelností. Je to výraz slavnosti. Dokud se nerozpomeneme na tento význam tohoto slova, dotud zůstaneme neschopni rozpoznat v nezaměstnanosti pozhelnání.

Jednou metodou, jak se rozpomenout, je pozorovat lidská gesta v odlišnosti od gest zvířecích. I u člověka lze zjistit účelové (ekonomické) pohyby, i on sahá, jako každé zvíře, po něčem stravitelném a kopulovatelném, i on udržuje odstup od něčeho životu nebezpečného. Můžeme však u něj rozpoznat i neúčelná, neuzitková, antieconomická, slavnostní gesta. Děti si např. hrají s nestravitelným, nekopulovatelným a bezpečným oblázkem, hrají si „teoreticky“. Pro naše současné zapomenutí na posvátnost volné chvíle je charakteristické, že takové hry interpretujeme utilitárně a říkáme např., že z takového oblázku vznikl v době kamenné kamenný nůž, užitečná kultura. Tím ztrácíme ze zřetele, že právě neúčelné, zbytečné v kultuře tvoří její jádro, to, co je na ní slavnostní, teoretické, totiž umění a teoretická věda. Fenomenologie lidských gest nám může znovu připomenout, že člověk je slavnostní živá bytost, bytost v židovsko-křesťanském smyslu náboženská.

V zásadě je právě toto poselstvím tradičních náboženství: připomínat nám bezúčelnost, slavnostnost lidského života. Stali jsme

se však vůči tomuto poselství hluchými. Snad s výjimkou, kdy k nám přichází skrz filtr nějakého nám dostupného diskursu, například prostřednictvím Kierkegaarda. U něj můžeme do jisté míry nahlédnout překonaný „etického života“ (účelového života v politice a hospodářství) „životem náboženským“ (neúčelovým životem před Bohem). Jednou ze základních tezí tohoto eseje je, že v současnosti disponujeme zcela novou a nečekanou metodou na opětovné získání kierkegaardovského vidění náboženského života. Totiž telematikou, která nám dovoluje neúčelné, zbytečné, slavnostné prostřednictvím obrazů poznávat se v druhém. Telematika je školou, v níž se učíme slavit.

Zdá se mi tudíž zcela chybné chtít klást otázku, za jakým účelem budou vlastně budoucí lidé zhotovovat obrazy. Taková formulace otázky je typicky předtelematická, totiž zrozená z historického myšlení, podmíněného účelností. Právě zbytečnost zhotovování obrazů, toho, co je za každým „k čemu“, toto chybění motivu, je – pokud předvídám správně – životním naladěním budoucího člověka. Bude žít bezproblémově, nebude narážet na předměty a na odpor, nýbrž bude žít v „čisté“ fikci, ve volné chvíli. Vše, co bude dělat, bude zbytečné, bude žít slavnostně. Nad budoucím lidstvem se bude klenout jediný obrovský sabbat. A jestliže nám to vše může připadat nekonečně nudné, pak proto, že jsme vzdor všem slavnostním hrám (či právě kvůli všem těmto slavnostním hrám) zapomněli, co znamená „slavit“.

V kapitole „Hrát“ jsem se pokoušel tvrdit totéž. Tam jsem ovšem uchopil tuto záležitost z její profánní stránky. „Hrát“ a „slavit“ jsou fakticky spřízněné pojmy. To ukazují, jak bylo řečeno, slavnostní gesta hrajeících si dětí. Rozdíl je jen v tom, že existují hry, které lze vyhrát nebo prohrát, zatímco při slavení není nic, co by se mohlo vyhrát. Ve společnosti, která hraje „telematiku“, nebude na rozdíl od všech předcházejících společností žádná výhra. Budou sice neustále vznikat nové informace, suma všech dostupných informací se bude stále zvětšovat, ale tato informační záplava nebude udělána užitečnou, nebude žádnou výhrou. Lze ji „jen“ slavit.

Náboženské naladění, v němž se tato kapitola pohybuje, dovoluje nově klást otázku programování. Co vlastně míním, tvrdím-li o telematice, že dovoluje dialogické programování obrazotvorných aparátů? Nejdříve míním ovšem, že svůj vlastní program může aparátu předepisovat nikoli už jen centrální vysílač, nýbrž každý tvůrce obrazů, který sedí před terminálem. A pak míním ovšem to, že všechny tyto „vlastní programy“ mohou být postupně vzájemně upřisobeny, vzájemně se krmít a opravovat, že tudíž bude probíhat neustálé dialogické programování všech aparátů všemi účastníky. Že tudíž budoucí člověk se bude od současného funkcionáře lišit tím, že nebude – jako funkcionář – rozhodovat programovavě, nýbrž bude rozhodovat programově. Avšak ve světle slavení a svátečnosti nemíním už „dialogickým programováním“ něco základového. Mním tím zhruba to, čemu Buber říkal „dialogický život“.

V pojmu „vlastní program“, který se zde rozebírá, se důraz klade na „vlastní“. Je to *můj* program, a nikoli něhoho jiného. Chci mít svůj vlastní program, aby mi nemohl nikdo jiný vnutit svůj vlastní program. Chci vlastnit, abych nebyl vlastněn. Tento esej se na jiném místě pokouší blíže objasnit, že v informační společnosti nejsou už kategorie „majetek“ a „vlastnictví“ použitelné. Podle toho by i pojem „vlastní program“ byl pro informační společnost bez významu. To však odporuje zkušenosti, kterou v přítomnosti máme o vynořující se informační společnosti. Zakoušíme ji jako informační imperialismus. Vysílatelé vlastní programy a my jme jimi vlastněni. Telematizace by tudíž byla technika, která by vyrvala programy z vlastnictví vysílatelů, aby je učinila majetkem všech účastníků. V současném stadiu znamená „vlastní program“ tedy spíše „vyvlastnění“, socializaci imperialistických programů. Je to socializující heslo.

Tento význam si však pojem „vlastní program“ zachovat nemůže, bude-li jednou skutečně nastolena informační společnost. Odstraní-li se jednou centrální vysílatel, nemůže být už řečí o „vyvlastnění“. Pak je už jen řeč o dialogickém programování. A pak už nejde o to, mít vlastní program, aby mi nikdo jiný nemohl vnutit svůj, nýbrž naopak o to, mít jiné programy (programy jiných), aby

je bylo možno měnit (navrhovat pro jiné). Proto nebude možné – až zde jednou skutečně bude telematická společnost – hovořit už o „vlastním programu“, nýbrž o „alloprogramu“ (což je, zdá se mi, neologismus charakteristický pro telematiku).

Při těchto úvahách stojíme před dvojicí pojmů „vlastní – jiný“. Před velmi zatíženou dvojicí pojmů. Pokusíme-li se tuto zátěž odstranit (jak se pokoušel např. Heidegger v „Identitě a diferencii“ a jak se to ukazovalo ve sporu mezi Sartrem a Foucaultem), pak poznáme reversibilitnost této dvojice. „Vlastní“ je jiné „jiného“. „Vlastní“ je, co je jinak než jiné. Identifikování ($a = a$) je definování difference vůči jinému ($a \approx [\sim a]$). Nahlédneme-li to, a sice nikoli jen logicky, nýbrž existenciálně, pak se rozlomí skořápka, do níž bylo uzavřeno vlastní vlastnictví, já, a otevře se pohled na zcela jiné. „Já“ je pak to jiné zcela jiného.

Židovství zakazuje děláni obrazů a křesťanství a islám to (každý svým způsobem) převzaly. Totiž proto, že lidmi zhotovené obrazy zakrývají „pravý obraz“. „Pravý obraz“ je obličejem každého člověka. Je to obraz toho zcela jiného: „pravý obraz Boha“. Každý člověk je „pro mne“ pravým obrazem Boha, a „já“ jsem pro všechny lidi pravým obrazem Boha. Proto je každý člověk tím druhým pro mne a já jsem tím druhým pro všechny lidi. Jako obraz „zcela jiného“ (Boha). Protože každý člověk je pro mne pravým obrazem tohoto „zcela jiného“, je jediným obrazem (jedinou představou), který (kterou) si mohu o Bohu udělat a udělat mám. Všechny ostatní obrazy, které si o Bohu dělám (a o všem ostatním), jsou obrazy falešné, a proto zakázané. Každý jednotlivý člověk je mým jediným „médiem“ k Bohu, a já mohu k Bohu přijít jen tedy, jestliže k němu jdu „skrze“ jiné (každého jednotlivého jiného). Všechna ostatní „média“ (všechny ostatní obrazy, představy, ideje), které si dělám, jsou falešná „média“, jsou idolatrická. Jediná pravá láska k Bohu je láska k jiným, láska lidská. „Budeš milovat svého Boha (to zcela jiné) celým srdcem, celou duší a vším, co pak ještě zbývá“ je proto synonymní s „Miluj bližního svého (jiného)“.

Všechny předtelematické obrazy, od Lascaux až k videu, jsou diskursivní, vyslané, vržené proti jinému, jeho obličej zakrývající obrazy. Jsou zakázané. Jsou to stezky, které odvádějí od Boha.

Telematické, dialogicky syntetizované obrazy naproti tomu jsou „médiá“ od člověka k člověku, skrze něž činím obličej jiného viditelným. A skrze tento obličej se opět stává Bůh viditelným. Dialogické programování obrazů („dialogický život“) může proto být slavením Boha (toho „zcela jiného“), každého jednotlivého se všemi jinými a „prostřednictvím“ jiných, „modlitbou“. To je to, co jsem v zásadě mínil „alloprogramem“.

Snad jsme s to rozpomenout se na zapomenuté slavení. Snad jsme s to – podivnou oklikou přes telematiku – nalézt cestu zpět k „vlastnímu“ lidskému bytí, tj. ke slavnostnímu bytí pro jiné, k bezúčelné hře s jinými pro jiné. A proto nás už nyní začíná pretelematická existence, tato s účelem a motivem svázaná existence, tato vlastního se domáhající existence odpuzovat jako zvířecky vážný, neslavnostní, a proto profánní způsob života. Ze zapadlých koutů se začíná vynořovat nová, ovšem zcela neortodoxní, religiozita. A sice, překvapivě, v podobě snového universa technických obrazů.

Názvy všech předcházejících kapitol jsou slovesa, a to v infinitivu, aby vyjadřovaly tendenční, vůči donekonečna ustupujícím horizontu směřující charakter jejich úvah. Nadpis této poslední kapitoly je substantivum, aby vyjádřil naději, že tyto úvahy dospějí k něčemu substanciálnímu. Tento rozpor mezi neomezenou tendencí infinitivu a určitostí substantiva vyznačuje nejen tento esej, nýbrž vůbec každé futurizování.

Ten, kdo předvídá, nevidí, co se k němu blíží. Hledí směrem, jímž se zdá ukazovat přítomnost: „vysvětlení“, nikoli „budoucnost“. Předvídá, co vyjde, nikoli však co přijde. „Budoucnost“ nalhazuje „vysvětlením“ s tím, že žádná budoucnost neexistuje. Předjímá budoucnost vysvětlením, aby zabránil budoucnosti. Heideggerovský pojem „Vorsorge“ (starost o budoucnost) to vyjadřuje: kdo se stará předem, nestará se jen o možnost, nýbrž si i tuto možnost obstarává, vyzvedá ji v přítomnosti, předjímá ji, aby byla pryč. Všechno futurizování je ničí budoucnost. To lze vidět na obrazovkách počítačů. Vývoje, tendence, křivky lze promítat z přítomnosti vpřed a s těmito projekcemi si hrát. A přitom lze faktor chyby (margin of error) definovat libovolně přesně. Přesto takové projekce ukazují, co vyjde při kalkulování, nikoli to, co přijde. Neexistuje žádná budoucnost. Futurizující počítač budoucnost pohltí. Futurizování je ničením budoucnosti s cílem zabránit katastrofám.

Jenže katastrofám zabránit nelze, protože nejsou předvídatelné. Cokoli předvídám, není – per definitionem – žádná katastrofa. Mohu sice promítat scénáře, které mé tušení telematické společnosti vyvracejí, např. nukleární válku nebo povstání třetího světa, nebo rafinovaněji rozpad takového komplexního, a proto labilního systému, jakým musí být dialogicky propojená společnost. A mohu promítat scénář, v němž se potlačena tělesnost v telematické společnosti vzepře proti cerebralizaci, aby vedla k dříve nikdy neexistující bestialitě. Takové scénáře však nepopisují žádné ka-

tastrofy: popisují něco předvídatelného, čemu lze – přinejmenším teoreticky – zabránit.

Právě katastrofy futurizovatelné nejsou. Jsou to emergence. Házím-li se stále větší silou kaménkem proti okennímu sklu, mohu uspořádat změny úhlu odrazu, v němž se kaménky odrážejí od okna, do křivky a tuto křivku prodloužit. Dospěji tak k bodu, v němž se okno roztrhne. To je pravá katastrofa. Svou křivku nemohu totiž dále prodloužovat, abych předvídal dráhu vrhu kaménku za oknem. Musel bych mít informace, jimiž já, který se nacházím na této straně okna, nedisponuji. Právě katastrofy jsou nové informace. Jsou ex definitione překvapivým dobrodružstvím. V tomto esejí jsem se pokoušel předkládat tezi, že angažovanost lidí spočívá v přivozování informací, překvapivých dobrodružství, katastrof, a že telematika si předsevzala tuto angažovanost realizovat teoreticky a technicky. Telematická společnost je tudíž strukturou k přivozování katastrof. Chtít ji předvídat, jak to zde činím, je tudíž podnikání, které je rozporné a sebe sama pohlcující. „Uroboros“ – sebe sama pohlcující had.

Existuje však ještě druhý důvod, proč se zde pokouším dělat cosi nemožného. Ve svých úvahách vycházím totiž ze současných tendencí, např. z tendence technických obrazů stávat se stále vsudypřítomnějšími a vytěšňovat texty, nebo z tendence k elektronizaci obrazů, nebo z tendence aparátů stávat se stále menšími a levnějšími a pronikat do všech koutů. Tyto tendence jsem „nevyalezl“, nýbrž našel. Každý fenomén vyzařuje nekonečně mnoho tendencí, je zahalen do oblaku budoucnosti. Konkrétním jej činí právě to, že je jádrem, kolem něž se rozkládají nesčetné možnosti. Některé z těchto možností jsem vybral a všechny ostatní zanedbal, přičemž mým kritériem byla pravděpodobnost: zanedbané možnosti pokládám za nepravděpodobné. Toto kritérium však odporuje všemu tomu, co jsem se v tomto esejí pokoušel říci: že nás totiž zajímá právě nepravděpodobné. Tím, že tento esej předpovídá, odporuje své vlastní tezi.

A přesto: obojí je nemožné – chtít předvídat i chtít nepředvídat. Je to jeden z rozporů, které vyznačují lidskou existenci, a to, co jsem se zde pokoušel říci, se nachází v tomto rozporu. Jinak

vyjádřeno: telematická společnost, jak ji zde předvídám, není tím, co k nám přichází, nýbrž tím, co nás činí starostlivými, protože se to vynořuje z nás. Nejde o hudbu budoucnosti, nýbrž o kritiku současnosti.

Scénář, bajka, kterou zde předkládám, je tato: lidé budou, každý sám o sobě, sedět v celách, hrát konečky prstů na klávesnicích, hledět na nepatrné obrazovky a přijímat, měnit a posílat obrazy. Za jejich zády budou roboti zhotovovat věci, aby udržovali a umožlili jejich zakrnělá těla. Skrze konečky prstů budou lidé vzájemně spojeni a budou tak vytvářet dialogickou síť, kosmický supermozek, jehož funkcí bude převádět kalkulacemi a počítačemi nepravděpodobné situace do obrazů, přivozovat katastrofy. Mezi lidmi budou zapojeny umělé inteligence, které budou kabely a podobnými nervovými vlákny s lidmi dialogizovat. Bude tudíž funkcionálně nesmyslné chtít rozlišovat mezi „přirozenými“ a „umělými“ inteligencemi (mezi „mozky primátů“ a „mozky sekundátů“). Celek bude funkcionálně kyberneticky řízený, na své prvky nerozložitelný systém: černá skříňka.

Naladění, které zde bude panovat, bude připomínat to, které prožíváme v našich tvůrčích okamžicích. Naladění ze-sebe-vystupování, dobrodružství, orgasmus. Telematický supermozek bude vyzařovat stále dále kolem sebe sahající, sebe obnovující a houstnoucí auru technických obrazů a poskytovat univerzální divadlo. Ne ovšem nějaké velkolepé, nýbrž malé divadlo. Vyzařování supermozku bude totiž směřovat nikoli směrem vně do ničeho, nýbrž dovnitř na samé nepatrné terminály. Mozaikovitě divadlo, hra s kaménky. Supermozek bude hrát dovnitř, bude snít. Univerzální divadlo jako souhra nepatrných představ. Černá skříňka ze samých černých komor. Univerzální orchestrace ze samých komorních hudeb.

To znamená mít na zřeteli komorní hudbu. Nikoli však tak, jak ji prožíváme v koncertních sálech, nýbrž tak, jak ji prožívají ti, kteří se sešli k provozování hudby. Představují si, že se tito hudebníci nesešli, aby hráli nějakou partituru, nýbrž (jak tomu bylo

zvykem v renesanci), aby na základě partitury improvizovali. A že během této hry běží magnetofonový pásek, na základě nějž budou budoucí komorní hudebníci improvizovat. To znamená, že komorní hudbu předkládám jako model. A sice jako model dialogické komunikace obecně, zvláště však pro telematizovanou komunikaci.

Základem takového muzicírování je „původní“ partitura, program, předpis. Tato partitura však velmi brzy zmizí za obzorem komorních hudebníků, neboť ti budou improvizovat na podkladě zvukových nahrávek zvukových nahrávek zvukových nahrávek, stále znovu programovaných pamětí. U komorní hudby není žádný dirigent, žádné řízení. Ten, kdo udává takt, je ten, kdo právě přechodně vede slovo. Navzdory tomu je právě u komorní hudby přesnost dodržování pravidel rozhodující. Komorní hudba je kybernetická. Je to „čistá hra“, je hrána hráči pro hráče samy, a posluchači jsou zbyteční a rušiči. Nikoli přihlížení (teorie), nýbrž společné hraní (strategie) je její metodou. Každý nástroj hraje, jako by byl sólo, a právě proto, jako by byl doprovodem. Každý hraje sám pro sebe, a právě proto se všemi ostatními. Každý improvizuje společně se všemi ostatními, to znamená drží se přesných pravidel (konsensu), aby tato pravidla v průběhu hry společně s ostatními měnil. Každý hráč je současně vysílatel i příjemce informací a jeho cílem je syntetizovat z toho novou informaci, aby se tak vynořila z této hry. Tato informace je „čistá“, nemá žádný věcný podklad, samozřejmě kromě zvukové pásky. Tato zvuková páska však není nějakým dílem komorní hudby (výsledkem práce), nýbrž její věcnou a libovolně přehrávatelnou pamětí. Je beze smyslu hledat význam informace, která se přitom vynořuje, jinde než ve hře samé, v hráčích a pravidlech hry.

Krátce: komorní hudba může sloužit jako model struktury telematické společnosti. Sama je sice předtelematická, předaparátová, předautomatická, je předindustriální formou komunikace. A přesto se dnes ukazuje, že jsou v ní (tak jako možná i v jazzu, který tak silně připomíná komorní hudbu) založeny zárodky mnoha aspektů postindustriální komunikace, a především aspekt „camera obscura“. To by mohlo vysvětlit jinak vlastně překvapující zájem současn

nosti o komorní hudbu (a jazz): rozpoznáváme v tom nadcházející společenskou formu.

Porovnáme-li strukturu komorní hudby se strukturou vynořující se telematiky, pak zjišťujeme ovšem nejen paralely, ale i divergence. V klasických partiturách jsou předjímaný mezey, které vyzývají k improvizacím, zatímco program je výzvou k improvizaci sám. V tomto smyslu je možno označit mnohé moderní partitury za programy. A pak: co je u komorní hudby zvuková páska, to jsou v telematice umělé paměti. Přesto však se tyto inteligence na rozdíl od zvukové pásky podílejí aktivně na dialogu, takže se u nich minulé, přítomné i budoucí prolíná. Podstatný rozdíl mezi komorní hudbou a telematikou je především tento: komorní hudba probíhá v lineárním čase, rozvíjí témata a jedna improvizace následuje po jiné. Telematika se naproti tomu koná v časové a prostorové simultánnosti a všechna rozhodnutí ohledně témat a jejich variací se přijímají současně všemi hráči. Právě to je rozdíl mezi stisknutím klávesy na klavíru a na aparátu.

Vzdor tomuto rozdílu bylo však pro mne srovnání komorní hudby a telematiky už dlouho nasnadě, dávno předtím, než jsem začal psát tento esej. Kdybych je byl předložil v nějakém dřívějším místě těchto úvah, usnadnil bych tím pochopení telematiky. Bohužel jsem se cítil být nucen až do teď je potlačovat: pochází totiž ze světa hudby. A jak čtenář jistě zjistil s překvapením a nevolí, vylučoval jsem ze svých úvah vše, co souvisí s ušima a ústy, tónem a slovem. Zamlčoval jsem „audio-vizuální“ povahu vynořujícího se universa technických obrazů. Jsem totiž přesvědčen, že teprve teď přišla chvíle o tom promluvit. A toto mé přesvědčení představuje jeden z motivů této práce.

Podle Schopenhauera je universum hudby „světem jako vůlí“. Nepředstavuje nic. Tomuto universu klade Schopenhauer do protikladu „svět jako představu“, universum obrazů. Universum hudby se nevynořuje z imaginace, nýbrž z nějakého „biologického“ popudu. A hudební informace nesměřují k nějaké dekodifikační schopnosti v příjemci (třeba k mozku propojenému s uchem),

nýbrž pronikají tělem příjemce: vlněním, které přivádí toto tělo k souhlasnému vlnění (sympatii). Naproti tomu se universum obrazů vynořuje z imaginace, z jistého druhu intelektu, představuje něco a chce být dešifrováno. A tak se universum obrazů (svět jako představa) staví před universum hudby (před svět jako vůli) a zakrývá je jako závoj. Jinými slovy: svět jako hudba je konkrétní život (chtění a trpění), a svět obrazů je abstraktní předel, „mája“. Nyní budu argumentovat proti Schopenhauerovi.

Svět hudby je komponované universum. Komponování a komputování jsou synonyma. Nemuseli jsme čekat až na elektronickou hudbu, abychom tuto povahu hudby rozpoznali: universum hudby je právě tak kalkulované a komputované jako universum technických obrazů. Technické obrazy jsou sice kalkulované a komputované představy a v tomto smyslu náležejí schopenhauerovskému světu jako představě. Jak jsem se to však snažil naznačit v předkládaném modelu, připomíná universum technických obrazů v mnohém universum hudební. V protikladu k universu hudebnímu je to sice universum povrchové, je to však, stejně jako jako universum hudební, universum „čistě“, universum emancipované od sémantické dimenze. Technické obrazy jsou „čistým“ uměním v tom smyslu, v němž dříve byla jen hudba. Proto se dá říci, že se vynořováním technických obrazů dospívá na novou rovinu vědomí: totiž na tu, na níž se muzicíruje s fantazií.

Jen takto lze pohlížet na „audio-vizuální“ povahu universa technických obrazů. Jakmile jsou komputovány, spěchají technické obrazy spontánně k tónu a tón spěchá spontánně k obrazům, aby došlo k jejich spojení. Řečená jinak: všechny předtechnické obrazy a všechnu předtechnickou hudbu lze chápat jako tendence k technickým znějícím obrazům – takže teprve v technickém obrazu se hudba stává obrazem a obraz hudbou. Existují sice nyní aparáty („electronic intermixers“), které automaticky překládají obraz na tón a tón na obraz, ale to je právě to, co se zde nemá na mysli. Ve znějícím obrazu nedochází k „intermixování“ obrazu a hudby, nýbrž obojí se pozvedá na novou rovinu, na onu rovinu, kterou označuje pojem „audio-vizuální“, kterou však dosud nedokáže uchopit, neboť pochází z roviny předchozí.

Nastupující zhudebňování obrazů a zobrazování hudby se důkladně připravovalo. Lze je rozpoznat např. v tzv. „abstraktním malířství“ a v partiturách nových hudebních skladeb. Teprve u syntetizovaných obrazů se však fakticky hudebně vytvářejí fikce a muzicíruje s fantazií, a stává se nemyšlením chtít rozlišovat mezi hudbou a tzv. „zobrazovacími“ uměními. Právě proto, že všichni lidé budou skladateli, budou dělat obrazy. Na universum technických obrazů lze pohlížet jako na universum hudební fantazie. A tento esej se chápe jako argument pro toto tvrzení.

Vizuální a akustické techniky nebude už možno od sebe oddělovat v jejich společné elektronizaci a je přímo dojemné vidět, jak tradiční oddělování „zobrazovacích“ a „tónových“ umění zabraňuje tzv. „počítačovým umělcům“ ozvučovat jejich obrazy. To není srovnatelné s odporem, který se filmoví producenti pokoušeli klást po první světové válce zvukovému filmu. Tehdy existovala skutečně ještě jedna technická překážka mezi obrazem a hudbou, mezi světem jako představou a světem jako vůli. Dnes zatím přetrvává tato překážka už jen v myšlení tvůrců, kteří jsou omezovali překonanými kategoriemi. Tzv. „počítačové umění“ postupuje nejen svou strukturou, nýbrž i svou technikou podle znějících obrazů a obrazových tónů, a činí tak nejen počítačové „umění“, nýbrž vůbec všechny syntetické obrazy a kompozice, i ty, které se neprezentují jako umění, nýbrž jako vědecký nebo politický „dokument“. Fantazii a hudbu nelze už od nynějška od sebe oddělovat.

Vynofující se universum technických obrazů současně jako „svět představy“ a „svět jako vůle“ – tato schopenhauerovská představa připouští zcela odlišné interpretace. Například nietzscheovskou: v technických obrazech vystupuje vůle k moci v podobě věčného návratu, čímž se představy konkretizují. To je svůdný způsob čtení. „Vůli k moci“ lze totiž interpretovat jako negativně „entropickou tendenci“ a „věčný návrat“ jako „multiplikovatelnost“ a nakonec „nadčlověka“ jako „kybernetický supermozek“. Myslím si však, že současnou tendenci čist Nietzcheho jako proroka je třeba brát s opatrností, neboť jinak se vystavujeme nebezpečí, že se nám to nové v prosazující se emergenci vymkne z rukou.

Domnívám se, že toto nové lze uchopit ve snovosti tohoto vynořujícího se znějícího světa obrazů. Snový svět, v němž však snící budou mimořádně bděti. Při obrazotvorném stiskávání tlačítek musí totiž snící kalkulovat a komputovat jasné a zřetelné pojmy. Tedy snový svět, který neleží „pod“ bdělým vědomím, nýbrž se rozprostírá „nad ním“, vědomý a vědomě vytvářející, „nadvědomý“ snový svět. Bude proto nesmyslné chtít vykládat tyto sny: sany o sobě nebudou znamenat nic a budou se stívat konkrétními. Svět „čistého“ umění, hry jako sebeúčelu. „Ludus imaginis“ jako „ludus tonalis“ a vynořující se vědomí fantazie jako vědomí „homo ludens“.

Tento esej se pokouší vyprávět bajku. Vypráví o báječném universu, universu technických obrazů. O báječné společnosti, společnosti kybernetického dialogu. O báječném vědomí, o vědomí které muzicíruje s fantazií. Vypráví o tom naplněný nadějami a současně s obavami a chvěním. Neboť ta bajka, kterou vypráví, je katastrofou, která je s to se prolomit ze své skořápky. A touto skořápkou jsme my. „De te fabula narratur“.

20. SHRNUTÍ

Cesta, již krácel tento esej, je cestou plnou léček. Vine se totiž houštinou problémů. A kdo jí sleduje, mohl by mít pocit, že je veden za nos v kruhu. Bylo by snadné tuto cestu vyrovnat: houštím problémů prorazit přímo dálnici, jak se to děje nyní např. v Amazonii. S jízdou autem (a s Amazonií) mám některé zkušenosti. Nic není nudnějšího než dálnice. Ty jsou právě obcházením těch problémů, které činí z cesty něco, co se vyplatí: nabízet výhledy na problémy.

Na konci této práce je však žádoucí přehled. Usadím se tedy v helikoptéře, abych přehlédl procestovanou krajinu. A přece: Alpy jsou sice shora fotogenní, ale zakusíme je teprve, až když je zlezáme.

Tento esej sestává z dvaceti kapitol, to znamená, že bylo vytlačeno dvacet problémů z nesčetně mnoha, které se tyčí mezi námi a nadcházející budoucností technických obrazů. Jsou to tyto problémy:

1. *Abstrahovat*: Co jsou technické obrazy? – Jsou něčím jiným než předcházejícími obrazy, a to nejen proto (jak by nás to svádělo říci), že jsou zhotovovány technickými aparáty. Právě naopak: jsou vyráběny aparáty (a jen jimi), protože pocházejí z jiné – a abstraktnější – roviny vědomí než obrazy předchozí.

2. *Představovat si*: Z jaké roviny vědomí tedy předchozí obrazy vznikaly? – Z oné prastaré roviny, na níž se člověk ocitl, aby zaujal odstup od svého okolí, aby je přehlédl a imaginoval. Tedy z roviny prehistorické.

3. *Konkretizovat*: A z jaké roviny vědomí pocházejí technické obrazy? – Z oné roviny, na kterou se vynořujeme, jestliže se svět kolem nás a naše vlastní vědomí rozpadá na bodové prvky a kdy stojí za to tyto prvky kalkulovat a komputovat, to znamená převádět do obrazu. Tedy rovina vědomí, na níž se vytvářejí fikce.

4. *Stiskávat*: Jak však můžeme tyto bodové prvky, které jsou přece neuchopitelné, neviditelné a nepochopitelné, převést do obrazů? – Pomocí stiskávání tlačítek různých aparátů. Tato otázka se týká toho, zda a jak tato tlačítka kontrolují aparáty a jak jsou propojena a jak propojena být mají.

5. *Utvářet*: Jsou-li tudíž technické obrazy mozaikami a nejsou to žádné pravé plochy, jak na ně můžeme pohlížet jako na obrazy? – Právě díky nové a vynořující se schopnosti, představovat si to nejabstraktnější (bodové prvky) jako něco konkrétního. To od nás ovšem vyžaduje neustále rozlišovat nikoli mezi „reálným“ a „fiktivním“, nýbrž mezi „konkrétním“ a „abstraktním“. Epistemologická, eticko-politická revoluce je v chodu.

6. *Znamenat*: Co vlastně znamenají technické obrazy, tyto kalkulované a komputované mozaiky? – Jsou to modely, které mají rozpadlému světu a rozpadlému vědomí propůjčovat formu, „informovat“ je. Proto došlo u nich k obrácení významového vektoru ve srovnání s obrazy předchozími: význam nezískávají zvnější, nýbrž jej promítají navenek. Dávají smysl absurdnímu.

7. *Stýkat se*: Jak fungují technické obrazy jakožto modely? – Fungují prostřednictvím zpětné vazby mezi nimi a jejich příjemci. Lidé se chovají podle obrazů a obrazy toto chování zachycují, aby mohly fungovat jako stále lepší modely. Tato zpětná vazba je zkratem a hrozí pádem do entropie a vyčerpáním veškerých dějin.

8. *Rozptylyvat*: Jak vypadá společnost, která tímto způsobem krmí obrazy? – Je to společnost centrálně kontrolovaná vysílateli, společnost „fašistická“, v níž se tradiční společenské struktury rozpadají a lidé se rozptylují do beztvaré masy. Obrazy slouží tomuto rozptylování.

9. *Předepisovat*: Jak se obrazy vysílají, aby tak mohly kontrolovat společnost? – Budou se vytvářet v automatických aparátech a věst automaticky kanály k příjemcům. V těchto aparátech budou některé funkce uskutečňovány lidmi (funkcionáři) a jiné nelidskými aparáty, přičemž funkcionáři tvoří větší část společnosti. Je to aparátový totalitarismus.

10. *Pojednávat*: Je možné novým způsobem propojit toto „fašistické“, totalitární schéma zapojení? – Ano, telematika to dovoluje. Je to technika dialogizování, a jsou-li obrazy propojeny dialogicky, může totalitarismus ustoupit demokratické struktuře.

11. *Hrát*: Jak můžeme dialogem dělat obrazy? – Dialog je výměna informací, při níž vznikají nové informace. Je negativně entropický. A telematika je herní strategie, která směřuje k tomu, aby tento dialog řídila ve směru vytváření nových informací (především obrazů).

12. *Tvořit*: Jaký zájem má jednotlivý člověk na účasti v takovém dialogu, kde přece výsledkem není jeho vlastní dílo, nýbrž dílo skupiny anonymů? – Bude stržen pudem hry, opojením tvořivé hry.

13. *Připravovat*: Je tudíž každý budoucí člověk potenciálním tvůrcem? – Je jím, neboť telematický dialog není jen strategií vytváření informací, nýbrž především i školou tvoření. Školou svobody.

14. *Rozhodovat*: Jak se učíme v takové škole rozlišovat tvořivé od napodobeného, informací od redundance? – Telematika nabízí kritéria pro takové kritické rozlišování a rozhodování ve prospěch informací. Zajistuje kritický odstup.

15. *Panovat*: Jak by vypadala společnost, v níž by všichni účastníci byli tvůrci a kritiky? – Byla by to kyberneticky řízená síť, v níž by to konkrétní tvořivily už uzly (jednotliví lidé), nýbrž vlákna (mezilidské vztahy). Toto rozpuštění „já“ v „my“ by bylo doprovázeno rozpuštěním prostoru a času v kosmické simultánnosti. Byla by to společnost simultánních konsenzuálních rozhodnutí, svého druhu kosmický mozek.

16. *Scvrkávat*: Jak se může taková cerebralizovaná společnost vypořádat s individuální tělesností lidí? – Může zbavit lidská těla a vůbec všechna tělesa jejich zájmovosti a místo toho se zaměřit na nehmotné technické obrazy, na „čistě“ informace. Takové obrácení vektoru zájmů by mělo za následek podivnou svobodu, totiž svobodu opovrhovat věcmi a podmínkami.

17. *Typět*: Jak ale lze ignorovat tělo, jestliže jím trpíme a jím umíráme? – Hospodářství a medicína (boj s utrpením a oddálení umírání) mohou být robotizovány a tím zmizet ze zorného pole. A pokud je utrpení neutišitelné a umírání je tudíž žádoucí, pak o tomto umírání musí rozhodnout obecný dialog. To by bylo rozhodnutí soucitu, neboť jestliže se „já“ rozpouští v „my“, mění se utrpení v soucit.

18. *Slavit*: Jak může člověk zbavený takovým způsobem veškeré tělesnosti (veškeré práce a veškerého utrpení, veškeré aktivity a veškeré pasivity) žít jako člověk, který se soustředil jen na „čistou informaci“, a ještě to nazývat životem? – Teprve toto lze nazvat lidským životem a všechny předchozí formy života nejsou ve srovnání s tím nic víc než předlidské pokusy o přiblížení se k tomu. Takový život, vedený v kontemplaci námi samými vytvořených obrazů, by byl životem ve volné chvíli, slavnostním životem s jinými, pro jiné a vůči zcela jinému.

19. *Komorní hudba*: Jakého druhu by byl takový slavnostní život? – Byl by jako vědomě vytvořený sen, vědomě fiktivní život. Umělý život v umění, život jako hra s obrazy a tóny. Báječný život, což říká, že tento celý esej je jednou bajkou – byť bajkou, která se stala technicky možnou.

20. *Shrnutí*: Lze tuto bajku přehlédnout? – Ano, ale pak se stane banální a nevěrohodnou. Neboť to, co je na ní informativní a hodnověrné, spočívá v diskusi o devatenácti výše zmíněných problémech, a tyto problémy jsou přítomné.

POZNÁMKA PŘEKLADATELE

Vilém Flusser ve svých textech – a v této knize zvláště – rád využívá etymologii (často chybných, nikoli však proto neinspirativních) a rozmanitých (často opět zdánlivých) příbuzností slov. Tuto inspiraci jazykem nelze do češtiny přenést, což však neznamená, že by nebylo možné (doutfám) přetlumočit to, co z této inspirace vzešlo. Některé takové jazykové souvislosti nechávám bez povšimnutí (např. hru s Auskunft a Zukunft, s Schaltung, Schaltplan a Gleichschaltung, či s obraty jako *andere Programme* zu haben, um sie zu *ändern*), protože jinak by výsledkem byl „zjinačený“ text. Na některé, zvláště ty hezké, bych však chtěl v této poznámce upozornit.

Předešlým jde o skupinu slov *einbilden*, *eingebildet*, *Einbildung*, *Einbildungskraft*, a dokonce *Einbildner*. Flusserovi se nepochybně líbilo, že obsahují slovo *Bild* – obraz. Základní význam je „utvářet si falešné, chybné obrazy, vymýšlet si je“. Tedy dělat fikce. Překládám různě: tvořit, utvářet fikce, někdy jen utvářet, představovat apod. Flusserovo slovo *Einbildner* (které není součástí běžné němčiny) překládám jako „tvůrce fikcí“. Na zavedení slova *piktor* pro tvůrce tradičních obrazů a *fiktor* pro tvůrce fikcí jsem si nakonec netroufl. – V pozadí je rozlišení mezi *orbis pictus* (universum tradičních obrazů) a *orbis fictus* (universum technických obrazů). Myslím si dokonce, že zkoumání *orbis fictus* začíná odhalovat, že tradiční *orbis pictus* je stejně *fictus* – jen jsme si na něj za staletí zvykli.

Flusser používá často dvě slovesa: *kalkulieren* a *komputieren*. Obě, slovníkově, znamenají totéž: počítat. Jenže toto počítání na počítačích (computers) je manipulací s bity (obrázky, kalkulování), spočívající v jejich skládání (komputování). Používám slova kalkulovat a komputovat, někdy prostě skládat. A ještě jedno slovo: komponovat, které je podle Flussera synonymem komputovat. – V pozadí je základní protiklad spojitého a nespojitého, kontinuálního a diskrétního.

Při takovém skládání vznikají svazky, fascies, a společnost, která je na tom založená, je *fascistická*, fašistická. Flusser zpočátku používá slovo *fascistický*, později výhradně fašistický (aspoň tak je to v tištěné verzi). Respektoval jsem, i když z hlediska výslovnosti (italské) to stejně vyjde nastejno. V pozadí je varování před totalitaristickými tendencemi nedostatečně nereflektovaných světů fikcí.

Protikladem k vlastnímu programu (*Eigenprogramm*) je program tohoto druhého (*Anderprogramm*); zkusil jsem jiný neologismus: *aloprogram*. – V pozadí je hezká (a buberovská) myšlenka: „já“ je to jiné zcela jiného.

A konečně ještě jedno významné široké sémantické pole, spojené se slovesy *tasten* a *handeln*. *Tasten* znamená „hmatat“ (rukama, prsty) a *handeln* znamená také původně dotýkat se rukama. Máme sice v češtině také „hmatník“, nicméně *Tastatur* nezbyvá než přeložit jako klávesnice, *tasten* jako stiskávat (tlačítka – *Tasten*), *handeln* jako jednat. Něco se ztratí, ale poselství samo zůstává nedotčeno. – Hodně vzhadu je stará Aristotelova myšlenka (*De anima*, 435a), že „bez hmatu nemůžeme mít ani jiné smysly, . . . neboť činnost hmatu spočívá v tom, že se dotýká předmětů samých – je to jediný smysl, jehož ztrátou živočichové nutně umírají“. Fikce, jakkoli jsou vytvářeny hmatem (stiskáváním tlačítek), hmatné a hmatatelné nejsou. A počítače hmat nemají (nemají totiž bolest).

Dvě kapitoly (pátá a šestá) této knihy byly (přes polštinu) přeloženy do češtiny Petrem Szczepanikiem a vyšly v magazínu pro film a nová média *Biograf*, dvojčíslo 3-4, 1998, str. 43-46. Tam použitý termín „imaginátor“ pro *Einbildner*, i když zajímavý, jsem nepřevzal (stejně jako názvy kapitol a překlad sám, i když jsem jej tehdy revidoval).

Připomeňme ještě velikou Flusserovu předvídatost věci příštích (vlastně už dnešních): tato kniha byla poprvé vydána v roce 1985.

Jiří Fiala

Vilém Flusser
Do universa technických obrazů

Vydalo nakladatelství a vydavatelství
Občanské sdružení pro podporu výtvarného umění
Úhlavská 14, 148 00 Praha 4
E-mail: slavicka@volny.cz
Z německého originálu přeložil Jiří Fiala
Odpovědná redaktorka Milena Slavická
Sazba (L^AT_EX) Jiří Fiala
Tiskárna ACADEMIA
První vydání, Praha 2001

ISBN 80-238-7569-8