

Televizionář elektrické epochy

Marshall McLuhan: Jak rozumět médiím. Extenze člověka.
Odeon, Praha 1991, 349 s., náklad 4000 výtisků.

Tak nadepsal Dušan Slobodník jednu z prvních našich informací (Revue světové literatury 1968, č. 1) o myšlenkách Marshalla McLuhana (1911–1980). Zatímco tehdy byla recenze a ukázka nejrychlejší a často zároveň jedinou možnou informací, stojím dnes před otázkou, proč vlastně psát recenzi na publikaci, která má zasvěcený doslov (Jaroslav Střítecký), k němuž lze jen málo dodat, navíc do odborné revue, jejíž čtenáři si knihu patrně stejně již koupili. Nicméně tele-vize autora dvacet osm let staré knihy *Jak rozumět médiím. Extenze člověka*, z níž u nás poprvé vyšly ukázky ve Filmu a době (1968, č. 10 a 11), jsou stále zajímavé a zastaraly jen málo. Jsou zásadním krokem na cestě uvažování o důsledcích zavedení počítání a psaní do lidské kultury a o důsledcích technologizace principu perspektivního zobrazení od knihy Siegfrieda Giediona *Prostor, čas a architektura* (1944) až k Romanyšinově *Technologii jako symptomu & snu* (1989) a k myšlenkám Viléma Flussera (např. *Za filozofii fotografie*, 1984).

Z dosavadních ukázek jsme znali zatím jen nejpobláznější a zároveň nejspornější McLuhanovu tezi o horkých a chladných médiích, která se navíc mylně vykládala tak, že televize je chladné, nezáživné, odosobněné médium. Snad na tom měl svůj podíl Wexlerův film *Medium Cool*, jehož princip dotáhl Tavernier ve *Smrti v přímém přenosu*. McLuhan ovšem nehovoří o televizi jako o instituci, nýbrž o technologii elektronického média, kde jeho chladnost, tj. nízká definovanost obrazu vyžaduje jeho aktivní zaangażovanost na doplnění obrazu. Na rozdíl od rozhlasu a filmu, které svou vysokou definovaností vnímatele pohlcují. Na otázku, jak bude televize vypadat v době dnešní HDTV a CD nosiče záznamu obrazu, odpovídá, že to už nebude televize. Kdo ví? Toto členění pro kanadského sociologa zjevně nebylo zcela podstatné, a když tak jen proto, aby mohl obhájit názor, že televizně nejspecifičtější jsou právě přímé přenosy, vyžadující pro svou fragmentaritu nejvyšší míru doplňování, a tudíž i divákovy participace, aktivity.

Televize a ostatní elektronická média však patří především k technologickým extenzím (rozšířením, prodloužením) lidských smyslů, vedoucích ke globalizaci myšlení a k opětovné smyslové syntéze, neboť na rozdíl od klacku, pušky, dalekohledu,

radiového a telefonického spojení apod. nejsou jen prodloužením jednotlivých orgánů, nýbrž rozšířením centrální nervové soustavy. Na prozatímním konci této cesty stojí umělá inteligence, integrální počítačové modely. „Veškeré technologie, včetně jazyka, jsou prostředkem zpracování zkušenosti, prostředkem ukládání informací a urychlování jejich pohybu. V takové situaci je možné všechny technologie považovat za zbraně,“ píše McLuhan. Elektronická média jsou ovšem zbraněmi zvláštního typu, umožňujícími konec linearity, zpětnou vazbu prostřednictvím dialogu, a tedy lepší poznání skutečnosti díky modelování reality a ověřování modelů v praxi. Film stojí na pomezí technologií mechanických a elektrických, spojuje obě. Televizní princip rozkladu obrazu na body a computerový princip numerického generování obrazu znamená novou úroveň syntézy písma, čísla a obrazu. „Pointilistický“ obraz se skládá z bodů, z nichž každý můžeme ovlivňovat v jeho časové a prostorové dynamičnosti i v barevných kvalitách. Znamená to možnost vytvářet libovolné tvary v libovolných kombinacích a v důsledku tedy libovolné umělé světy. Navíc s počítačem v pravém slova smyslu komunikujeme, to znamená, že dochází k dialogu inteligence přirozené s antropickou inteligencí umělou, a tudíž k jakési cestě do struktury vlastního mozku, vlastní inteligence. Jde vlastně o jeden z typů koncentrace blízký meditaci, ovšem s matematicko-racionálním pozadím a s výsledky zviditelněnými na monitoru. Je to čistá práce světla (vidění) a elektřiny (biochemie mozku) se světlem (monitor) a elektřinou s pomocí mechaniky těla (především hmat) a mechaniky počítače (klávesnice, myš, atd.) při produkci imaginárních, simulovaných světů (simulacra). Umožňuje nám zvnějšnění, „materializaci“ vnitřního, ideálního, před-stavení představitelného. Vilém Flusser říká: „Od začátku dvacátého století začínáme s velkým vypětím překonávat objektivní a subjektivní obraz světa ve prospěch obrazu světa intersubjektivního... Už nemyslíme obrazně, ale ani ne už lineárně, myslím bodově. Tím se zase vracíme zpět k síťovému charakteru myšlení. Myslíme... 'kalkulatoricky', rozkládáme všechno na kamínky (calculi) a skládáme tyto kamínky zase dohromady. Skládat dohromady se nazývá 'computere'. Kalkulujeme, abychom komputovali... Fotografický vesmír je složen z kamínků mozaiky, z kvant, a tento vesmír může být kalkulován. Je to atomický, demokritovský vesmír, je to skládačka (puzzle).“

Počítačově, numericky generovaný obraz, před-stavený algoritmus myšlení je symptomatickým produktem směřování k telematické společnosti, McLuhanově globální vesnici, fungující prakticky jako centrální nervová soustava. Její počátky se datují od vzniku externalizované obrazové a písemné informace, jejíž externalizace právě umožnila přenos v čase i prostoru, její ukládání a tedy i další zacházení s ní. Tato externalizace umožnila odstup od ní, nutný pro manipulaci, McLuhanovo uchopování a poštění. Perspektivní zobrazení pak umožnilo matematicky fundovaný odstup od vnější reality, a založilo tak možnost manipulace s jejími obrazovými modely na novém principu. Robert Romanyšin z vynálezu perspektivy odvozuje teorii tele-skopického vztahu k realitě. Tato „lineárně perspektivní vize mění oko na míru světa, mění Já na diváka, svět na divadlo, před-stavení a tělo na ukázkou, vzorek“. Svět za oknem není více záležitostí hmoty, stává se záležitostí světla, kvantem informací. Přestává být světem dotyku a je nadále světem viditelným,

pozorovatelným, měřitelným a kvantifikovatelným. Přestává být otázkou těla a je otázkou hlavy, ratia, neboť hlava (oko) je v lineární perspektivě postavena do stejné roviny s úběžníkem. „Kamera je technologickým ztělesněním lineárně perspektivního oka. Skrze objektiv je nám svět otevřen jako krajina sbíhající se k úběžníku. V kameře se svět stává skutečně záležitostí světla... S kamerou se stáváme fixovaným a zaostřeným okem, divákem pozorujícím svět, který se stal divadlem, objektem vidění.“ Geometrizace viděného v lineární perspektivě předpokládá fragmentarizaci světa, jeho dekompozici na části a body, která je rovněž základem fotografického a elektronického záznamu a reprodukce (fotografie, film, video), ale také pozorování (televize, elektronový mikroskop) a kreaace (computer). Lineárně perspektivní obrazová reprodukce světa je současně jeho redukcí a miniaturizací, přizpůsobením světa rozměrům člověka, což je základem modelové manipulace s ním. Technologie pozorování a zobrazování světa z něj učinila nejprve svět viděný, vedla k dominanci zraku (společně s přechodem od komunikace orální k psané a tištěné) a nakonec vedla k určité deformaci televizního věku, kdy prakticky jedině viděný svět se stal reálným světem, v nějž věříme. Symptomatickým únikem od komplexity fyziologického světa ke světu vizí je určitým způsobem i narkomanie. A právě takovou narkomanií se stalo i „požírání obrazů“. Technologie nám umožnila uvidět zobrazený svět jako jednodušší a manipulovatelný (podobně jako pornografie ve vztahu k tělu), umožnila relativizovat pojem lidského domova, jímž se po Zemi stal Vesmír. Zároveň nám však tato technologie odstupů umožnila uvidět Zemi, náš domov, z dálky, z perspektivy Vesmíru a rozeznat jej jako náš domov, říká Romanynshin.

McLuhan tvrdí, že počítače opět umožnily vtažení člověka do práce, učinily z něj sběrače informací a obnovily tak inkluzivní koncepci harmonické kultury. Člověk, zbavený fragmentarizace věku literární lineárnosti, obnovuje svoji celostnost. Díky použití elektřiny a světla se struktura obrazu světa ztotožnila se strukturou světa, který se nám na nové úrovni vrátil jako modelovatelný. Každý člověk se tak v integrované společnosti do určité míry stává sám umělcem-programátorem, tvůrcem modelů. Jak říká Flusser, svět se stal propojeným informačním systémem, aparátem, který bojuje proti entropii sběrem, ukládáním, přenosem a produkcí informací, tvorbou uspořádaných modelů. Před takto konstruovanými modely-obrazy v nové rovině pociťujeme onen úžas, který je Aristotelovi, Platónovi i Jaspersovi základem filozofujícího tazání. Martin Heidegger v *Die Zeit des Weltbildes* říká, že Platonovo eidós jakožto určující jsoucnost jsoucího je „předpokladem toho, že svět se musí stát obrazem“. Novověký obraz světa si člověk jako subjekt shromažďuje k sobě a z toho Heideggerovi vyplývá zákonitost vzniku humanismu právě v renesanci, kdy se svět důsledně stává obrazem. V jsoucnu, uchopeném jako systém, člověk shromažďuje, zachraňuje a současně zůstává vystaven každé rozštěpující se změti. Obraz v novověkém pojetí je Heideggerovi výtvozem před-stavujícího ustavování: „V něm bojuje člověk o postavení, v němž může být jsoucnem, které veškerému jsoucnu vtiskuje míru a určuje meze.“

Možnost opakování úžasného, opakování zázraku stvoření obrazu-modelu je pravděpodobně základem, který umožňuje odstup, a tudíž manipulaci s tímto úžas

vzbuzujícím. Technologická možnost opakování zaznamenaného, zobrazeného, před-staveného a manipulace s ním, jeho proměňování zakládá právě možnost rozhovoru sama se sebou o tomto úžasném a ohromujícím. To je technologická podstata média a její důsledek. Ochranu před tím, kam může vést, poskytuje podle McLuhana umění jako programově intuitivní tvorba modelů, umožňujících předcházet společenským katastrofám. Bude tomu skutečně tak?

Jan Bernard

* * *

Dvojí paměť

Jan Zábrana: Celý život (1).

Uspořádali Dušan Karpatský a Jan Šulc. TORST, Praha 1992, 591 s., náklad 4 000 výtisků.

Emilie Lakomá: Úlomky hovorů Otokara Březiny.

Ed. Petr Holman. JOTA & ARCA JIMFA, Brno 1992, 451 s., náklad 10 000 výtisků.

Četba deníků nebo korespondence, které nejsou vydávány čtenářům všanc z vůle autora, ale z vůle editora či nakladatele, vyvolává často pocit jisté nepatřičnosti, indiskrétnosti. Čtenář takové knihy se pak zálibně halí ostychem, do jak důvěrného vztahu s autorem to vstupuje. A zároveň padá do podivné kulturní pasti: domnívá se, že nahlédl autorovi do ledví, že teď má ve věci onoho autora víceméně jasno.

Tím netvrdím, že deníky Jana Zábrany, které vydalo nakladatelství TORST pod názvem *Celý život (1)* by se měly číst jako román. (Tak se snad dá číst Jedlička - *Krev není voda* nebo Vaculík - *Český snář...*)

Celý život je kniha, v níž nelze najít útěchu. Ivan Diviš v ní nachází spíš svědectví o tom, jak Zábrana „snad ani neměl rád život“. Možná. Snad ani netřeba mít rád život, možná že stačí umět se ptát - a to právě u Zábrany najdeme. Jsou to otázky a meta-otázky, je to svíravý otazník, v nějž se zkroutil sám pojem „smysl“.

S napětím jsem před časem pročítal výbor ze Zábrany stržžený podle modelu Klubu přátel poezie a signifikantně nazvaný *Jistota nejhoršího* (ČS 1991). Výbor je věc zneklidňující: máte pocit, že je vám upírána větší část ledovce, než jakou skrývá příroda sama. Ve svazku *Jistota nejhoršího* je to znát zvlášť silně v oddílu jakýchsi infinitivních poznámek k životu, které Zábrana nazval Havrán, aby je přes Poeta adresoval poezii a životu samému. Řada těchto glos, teskných bonmotů a tichých