

Obzor

Virtualita u Viléma Flussera

Vilém Flusser: *Do universa technických obrazů*.

Občanské sdružení pro podporu výtvarného umění, Praha 2001, 163 stran, náklad neuveden.

Kniha filosofa komunikace Viléma Flussera (1920 – 1991) *Do universa technických obrazů* vyšla v českém překladu poprvé. V německém originále (*Ins Universum der technischen Bilder*) měla premiéru roku 1985. Podle slov autora „představuje další provedení a korekturu argumentů, které byly obsaženy v předchozím eseji, totiž v knize *Za filosofii fotografie*“ (s. 9). Argumentace si však udržela nejenom problematický ráz, místy je dovedena *ad absurdum*: „Můj dřevěný stůl, na němž píše tento text, je při bližším přihlédnutí rojem částic a do značné části je prázdným prostorem. Jeho solidní plnost je klamem. Kdyby můj psací stroj propadl deskou stolu, byla by to krajně nepravděpodobná náhoda, vůbec by to však nebyl ‚zázrak‘“ (s. 36). – Byl by to zázrak, neboť při zmíněné solidnosti by musely být přerušeny materialistické vazby mezi dotčenými částicemi jinak než náhodou.

V úvahách Viléma Flussera se to hemží hravým autorstvím, dávajícím při psaní zapomenout na rozumnost nastolených významů. Výmluvné je, kterak Flusser „aktualizoval“ tvrzení o aparátu naprogramovaném výrobcem. Jestliže u prvků generujících technické obrazy v mezích schopností určitého přístroje alespoň teoreticky mělo platit, že „všechny možné kombinace se uskutečňují nahodile, ale z dlouhodobého hlediska se musí nutně uskutečnit všechny možné kombinace“¹⁾, pak *Do universa technických obrazů* řečený mechanismus přešel rovnou ve smyslu „nové struktury vesmíru“, „v níž se musí z dlouhodobého hlediska uskutečnit všechny, i ty nejnepravděpodobnější náhody“ (s. 87 – 88). „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“ (s. 23). Má-li universum před svým koncem zůstat – vzdor všem změnám situace – otevřeno naplnění veškerých možností, pak je Flusser nahlíží, jako záležitost, jež se dokáže obejít bez kategorie nenávratnosti. Leč kolik je fakticky akcí, po nichž lze pokračovat jako před nimi? To by potom byly „stále tytéž obrazy, které by se věčně opakovaly“ (s. 55): i Flusser přiznává určité součásti všehomíra onu schopnost „měnit pravidla během hry“ (s. 90), ale privilejuje při tom lidstvo (nehledě na obecnost darwinovské diferenční reprodukce). Tak se u Flussera „vynořily lineární texty a spolu s nimi pojmové, historické vědomí“ (s. 18). „Organizace mozku se totiž mění pod vlivem přicházejících informací [...]“ (s. 87). Leč nikoli na okraj: nebyl zároveň směřován vývoj písma k lepšímu vyjadřování pojmového myšlení?

Dává-li slova seřazení jejich stavebních jednotek, pak může slovo vzniknout dadaistickým řazením... Za flusserovskou nevyhnutelností vyčerpání všech potencialit nicméně nelze stát. Zejména je problematická při vzniku života. Zárodečnost přece nespočívala výhradně ve vhodném seřazení výchozích činitelů, nýbrž – současně – v příznivých okolnostech. Celá konstelace musela být náchylná k prolomení nepravděpodobnosti generování smyslu. To je možné zpětně dedukovat, ale – zahrneme-li všechny okolnosti – nikdy se nelze propracovat do situace, opětovně zakládající shodný vývoj známých forem. Vždyť je nemyslitelný byt i jen takový stav, v němž by měl

1) Vilém Flusser, *Za filosofii fotografie*. Praha, 1994, s. 61.

bezděčně složený flusserovský text stejný význam, jaký dostal do vínku ten autorský. Vývin universa neprobíhá s přehledností lineálu!

Hlavní důvod, proč se vracet v čtvrtletníku pro teorii, historii a estetiku filmu k dílu *Do universa technických obrazů*, práci především literární, již autor řadí mezi bajky, to jest k smyšlenkám, vidím v tom, že přes její nedokonalost lze na základě zkušenosti s předchozími českými vydáními Flusserova odkazu usoudit, jak se zapíše v čtenářských řadách. Literární suverenita nejspíš přenáší iracionální autorské efekty i na některé čtenáře, takže vedle dílčích úspěchů utvrdí i základní omyly. Už Flusserovy spisy *Za filosofii fotografie* a *Moc obrazu* si žádaly zdrženlivost. Místo toho třeba Jiří Fiala, matematik a překladatel knížky *Do universa technických obrazů* naprosto flusserovsky prohlásil (8. 12. 1999 na pražské filosofické fakultě v přednášce *Na jakou otázku jsou odpovědí technické obrazy?*): „Technický obraz je transformací textů.“ Ne každý se dá takto redukovat!²⁾

Motorem mé kritiky eseje *Do universa technických obrazů* je tedy fakt, že pochází od (přinejmenším ve středoevropském prostoru) poměrně vlivného autora, jehož působení je už kvůli tomu třeba brát vážně, ač ve vlastním textu narazíme i na takovýto (ekologicky míněný) zkrat: „Mám-li k dispozici videotéku, k čemu bych měl chtít opatrovat deset párů bot ve skříni?“ (s. 105.) – Tady mě ovanul duch sentence: „Rodí se obavy, že naše hra se světem si s námi pohrává podle svých vlastních pravidel, která neumíme pochopit.“³⁾ Jiným příkladem Flusserovy sugestivity budiž polemika, v níž Peter Michalovič věnuje stránku a půl přepisu flusserovského pojetí programování zobrazovacích přístrojů,⁴⁾ jež dle inovované artikulace činí „pojmy názornými“ (s. 121), aby je postavil proti mému zpochybňování možnosti plné textualizace obrazů a tvrzením o přetrvávání věcných koncesí médií, jakými jsou foto- a kinematografie.

Spisu *Do universa technických obrazů* proklamativně běží o kritiku současnosti – a to více než o futurizaci fantastického, „neboť ta bajka, kterou vypráví, je katastrofou, která je s to se prolomit ze své skořápky. A touto skořápkou jsme my“ (s. 156). Práci člení jedenadvacet kapitol, přičemž dvacátá je rekapitulací, v níž se říká, že „hodnověrné spočívá v diskusi o devatenácti výše zmíněných problémech“ (s. 160); dodatečně vznikla předmluva, nultá kapitola nazvaná Varování: „Pokud by neměla propuknout katastrofa – a to je *ex definitione* nepředvídatelné –, pak budou s pravděpodobností hraničící s jistotou technické obrazy na sebe soustřeďovat existenciální zájmy budoucích lidí“ (s. 10).

Nehodlám tu detailně převyprávět a podrobit úvaze ani flusserovskou vizi totality založené na centrálních vysílání obrazů, ani utopii o dialogickém obrazovém spojení všeho obyvatelstva planety Země, proponující panství „simultánních konsensuálních rozhodnutí“, což má být „svého druhu kosmický mozek“ (obě s. 154). To prvé známe a můžeme zkoumat přímo z reálu (jak v redakci historických cenzur, tak v dnešním vydání): „Politik je v podobné roli jako umělec. Vnímá publikum, snaží se ho potěšit i trochu poučit, pozorně sleduje, jestli se nudí, nebo naopak tváří rozjařeně, řídí si tu akci, aby získal lidi na svou stranu [...].“⁵⁾ To druhé, utopické si dovedu představit jen jako ještě pokročilejší totalitu: suspendovala by uzavřenost a tím jedinečnost individuální mozkové struktury do té míry, že by se vtíravému peklu veškerenstva nedalo čelit.

Flusserovská utopie je zcestná i v domněnce, že může být budoucí lidské „universum emancipované od sémantické dimenze“ (s. 154). To je naprostý protiklad textualizaci obrazů a extremizování

2) Josef Moucha, *Zázitek arény*. „Iluminace“ 9, 1997, č. 3, s. 73n.

3) Antonín Dufek, *Paměť fotografie*. „Listy o fotografii“ 1998, č. 2, s. 52.

4) Peter Michalovič, *Obhajoba písma, ktoré píše obrazy*. „Iluminace“ 12, 2000, č. 2, s. 148n. Srov. T ý ž, *About One Photograph, or Defense of Photographic Writing...* „Imago“ 2001, č. 12, s. 2n.

5) Ondřej Hejma, *Václav Klaus. Na pódiu jsem umělec i kazatel*. „Magazín Dnes“ 10, 21. 3. 2002, č. 12, s. 6.

teze: „Fotografie nahradí mnoho slov, ale slova nedovedou nahraditi jediný snímek.“⁶⁾ A takovouto nedostatečně motivovanou „argumentaci“ ve prospěch neodbytného universa technických obrazů podává vrcholná devatenáctá kapitola Komorní hudba: „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 nesmyslem 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“ (s. 155).

Připomíná to Vítězslava Nezvala, jenž ve snaze o „sblížení s dělníky“ napsal: „Proč by zde právě víc než kde jinde nemohl najít uplatnění básnický genius proletariátu, proč by neměl dát přednost technice spouště před technikou sonetu, když jde přece o to, aby se co nejdokonaleji vyjádřil, a ne o to, aby uběhl nejvyšší rekord. Je to jen otázka zaostření pohledu na sebe sama, je to jen otázka pozornosti k svým nejintenzivnějším hnutím myslí, která umožní latentnímu básnickému geniovi, kterých je jistě bezpočet u strojů s těžší obsluhou, než jakou vyžaduje zrcadlovka, nahradit úchvatnými fotografickými snímky, které by jim umožnila sklidit intuice, ty bídné šablonovité fotografie krajinek a přístavů, jež mně předkládají k posouzení číšníci a holiči, vychovaní na buržoasních obrázkových časopisech, anebo, což jim rovněž nedá žádoucího východiska, na mistrech tak zvané sociální fotografie.“⁷⁾

Jestliže smí „brazilský vědec“ spoléhat na přímý televizní přenos fotbalového zápasu co do „délky stínů, které hráči vrhají, aby z toho vypočítal rozdíl mezi nocí a létem v Brazílii a dnem a zímou v Japonsku“ (s. 54), pak neplatí: „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“ (s. 48). Zde se universum technických obrazů prolamuje solipsismus: „oba modely jsou, v odlišném smyslu, zobrazením něčeho, totiž návrhů kalkulovaných pojmů, které vysvětlují představy, jež samy znamenají okolní svět“ (s. 44). „A technické obrazy jsou takovými projekcemi“ (s. 47). To ovšem nezaručuje životaschopnost vůči hledné zvučící obrazové technosyntézy, schopné nesémanticky pojmenovat *contradictio in adjecto*, inspirované myšlenkovým úběžníkem knihy: virtuální zjev.

Josef Moucha

6) Alexandr Hackenschmied, *Fotografie ve Stuttgartě*. „Fotografický obzor“ 37, 1929, č. 7, s. 117.

7) Vítězslav Nezval, *Neviditelná Moskva*. Praha 1935, s. 38.