

UNIVERZITA KARLOVA V PRAZE

FAKULTA HUMANITNÍCH STUDIÍ

Katedra Elektronické kultury a sémiotiky

Bc. Lucie Vašková

Srovnání výkladu dějin médií Viléma Flussera a Marshalla McLuhana ve vztahu k „soupeření“ obrazu a písma

Diplomová práce

Vedoucí práce: Mgr. Irena Aimová

Praha 2009

Prohlášení

Prohlašuji, že jsem předkládanou práci zpracovala samostatně a použila jen uvedené prameny a literaturu. Současně dávám svolení k tomu, aby tato práce byla zpřístupněna v příslušné knihovně UK a prostřednictvím elektronické databáze vysokoškolských kvalifikačních prací v repozitáři Univerzity Karlovy a používána ke studijním účelům v souladu s autorským právem.

V Praze dne 12. listopadu 2009

Lucie Vašková

Abstrakt	3
1. Úvod	5
2. Definice obrazu, textu a písma	8
3. Vilém Flusser	11
3.1. <i>Tři typy médií v modelu kulturních dějin Viléma Flussera.....</i>	<i>13</i>
3.1.1. Tradiční obraz.....	19
3.1.2. Písmo	21
3.1.2.1. Ikonoklastické písmo	21
3.1.2.2. Budoucnost písma.....	24
3.1.3. Fotografie a nástup „technoobrazu“	29
3.1.4. Obraz a elektronická média	31
4. Marshall McLuhan.....	33
4.1. <i>Komunikačně technologický determinismus Marshalla McLuhana.....</i>	<i>35</i>
4.2. <i>Horká a chladná média.....</i>	<i>37</i>
4.3. <i>Média a kulturní změna – McLuhanův výklad kulturních dějin</i>	<i>40</i>
4.3.1. Akustická pospolitost	43
4.3.2. Gutenbergovská galaxie.....	45
4.3.3. Globální vesnice	48
4.4. <i>Technologický humanista McLuhan.....</i>	<i>50</i>
5. Pojetí dějin médií Marshalla McLuhana (ve vztahu k „soupeření“ obrazu a písma) v porovnání s Flusserovým modelem kulturních dějin.	56
5.1. <i>Umění a role umělců v nové digitální společnosti.....</i>	<i>59</i>
5.2. <i>Model globální vesnice Marshalla McLuhana v porovnání s modelem telematické společnosti Viléma Flussera.....</i>	<i>62</i>
5.3. <i>Média, komunikace a myšlení.....</i>	<i>67</i>
6. Závěr	69
Použitá literatura a ostatní zdroje	71

Abstrakt

Verze v českém jazyce

V předkládané práci budeme zkoumat podobnosti a rozdíly mezi dvěma teoriemi dějin médií významných teoretiků médií minulého století Viléma Flussera a Marshalla McLuhana. Vilém Flusser i Marshall McLuhan vytvořili originální a specifické modely kulturních dějin. Vilém Flusser dějiny rozdělil podle komunikačních kódů, které v určitém historickém období převažovaly. Marshall McLuhan rozdělil období dějin médií podle technologií, které určitému historickému období dominují. V práci popíšeme všechny důležité argumenty a východiska obou autorů, ze kterých při vytváření svých etapizací dějin médií vycházejí. Následně porovnáme oba modely dějin médií a ukážeme, v jakých místech se scházejí a kde si odporují. Chceme prozkoumat předpoklad, že i přes odlišná východiska obou autorů, nacházejí autoři ve svých etapizacích dějin médií body, na kterých se shodnou. Obě pojetí dějin médií popisují nové problémy, které se v současnosti vynořují a autoři navrhuji možnosti, jak k nim lidstvo může přistupovat a postupy, jak je zvládat. Upozorňují na vliv technických obrazů, jejichž závažné účinky na člověka bývají mnohými podceňovány. Rozpracováním McLuhanova modelu globální vesnice, který je jeho charakteristikou poslední fáze dějin médií, elektronické kultury, a Flusserovy telematické společnosti, jejíž model Flusserovi slouží k návrhu budoucí společnosti založené na elektronických médiích, a jejich komparací jsme schopni tyto problémy pojmenovat, najít jejich společného jmenovatele a navrhnout způsoby, jak k nim přistupovat.

Verze v anglickém jazyce

In this work we would like to explore similarities and distinctions between two paramount theories of the history of the media developed by two communication theorists of the last century Vilém Flusser and Marshall McLuhan. Vilém Flusser and Marshall McLuhan both developed original and specific models of the history of the culture. Vilém Flusser has formed the history according to the most popular communication code in the period. Marshall McLuhan has formed periods of the history according to the technology, which was dominant in the period. We will describe all important arguments and the starting points from which both authors result in creating their phasing of the history of the media. Consequently we will compare both models of the history of the media and we will show to the meeting and disagreeing points in their theories. We are going to analyze the hypothesis, that even if authors departure from different starting points, they find in their theories meeting points. Both theories of the history of the media describe new problems, which are occurring in the

present and authors are suggesting the possibilities how to approach them and how to manage them. They warn of the influence of the technical images, which important influence on the man is by many people underestimated. By describing McLuhan's model of the global village, which is characterizing last phase of the history of the media, electronical culture, and by describing Flusser's model of the telematic society, which is the model of the society of the future century based on electronical media, and by their comparison, we are able to name these problems, to find their common denominator and to propose ways how to approach them.

Klíčová slova

Média, dějiny médií, technologie, kódy, komunikace, člověk, informace, klasický obraz, technický obraz, společnost, svět, umění, vliv, vnímání, vývoj, změna.

1. Úvod

V diplomové práci se zabýváme pojetími médií Viléma Flussera a Marshalla McLuhana a jejich konfrontací. Tyto autory jsme pro kritické srovnání vybrali proto, že se oba podobně zabývají problematikou médií, konkrétně tím, jak se s proměnou médií mění i kultura a společnost. Oba autoři studují obraz a text a zároveň je sledují v určitém historickém vývoji.

Dali jsme si za cíl porovnat dějiny médií jak je chápe McLuhan s Flusserovým modelem kulturních dějin. Předpokládali jsme, že v obou koncepcích najdeme zásadní podobnosti a z práce nám vyplyne závěr, že autoři zavádějí periodizace, v nichž si jednotlivá období do jisté míry odpovídají. V práci chceme potvrdit hypotézu, že pořadí, v jakém McLuhan a Flusser připisují každému období nějaké dominantně užívané médium, se shoduje: oba pracují s modelem tří období, současnost umisťují na rozhraní druhého a třetího a prosazování se nových, technických médií popisují jako návrat k formě z prvního období, ale na jiné, vyšší úrovni. Oba přístupy také můžeme nazvat optimistickými, pokud se jedná o vyvozování důsledků do budoucna. Postupujeme tím způsobem, že popíšeme pojetí dějin médií obou autorů, zaměříme se na popis jejich hlavních pojmů a koncepcí, které se přímo týkají následného vytvoření modelu dějin médií, a poté provedeme komparaci obou modelů. Při tom si také všimneme odlišných východisek, ze kterých Flusser a McLuhan vycházejí, takže analogie mezi jejich teoriemi jsou jen omezené.

Největší pozornost věnovali oba autoři zásadnímu přelomu ve společnosti způsobeném zavedením fonetické abecedy. V hypotéze předpokládáme, že autoři shodně vymezují období před vynálezem fonetické abecedy, ve kterém Flusser označuje jako hlavní komunikační kód tradiční obraz a McLuhan jej nazývá preliterární, akustickou kulturou. Dále předpokládáme, že i další období po vynálezu fonetické abecedy, charakteristické rozšířením písma, bude u obou autorů vymezeno ve stejném časovém období a nalezneme podobné popisy vlivu písma a textu na lidské vědomí i celou společnost. Posledním mezníkem pak bude pro oba autory nástup elektronických médií a s nimi jejich specifické účinky na člověka. Ve srovnání se zaměříme na popis nové společnosti elektronických médií a predikci jejího vývoje do budoucna u obou autorů. Dle naší hypotézy nalezneme ve Flusserově koncepci telematické společnosti a McLuhanově globální vesnici mnohé podobnosti. Jako rozdílné v hypotéze určujeme východiska autorů, ze kterých rozvíjejí své mediální teorie. Předpokládáme, že i

když McLuhan vychází z obecného pojetí médií jako technologií, které rozšiřují schopnosti člověka a Flusser popisuje základní komunikační kódy převládající v určitém období, jejich závěry pro historickou etapizaci dějin médií jsou shodné.

Soustředíme se na obrazy vizuální, tedy na ty, které mají viditelnou podobu. Nosníkem práce jsou dějinná pojetí médií a svébytné etapizace dějin médií obou autorů. Provedeme co nejdůkladnější konfrontaci dějinného přístupu Viléma Flussera a dějinného přístupu Marshalla McLuhana.

Zaměříme se na kritické srovnávání obou teorií, které podrobně sledují také vývoj obrazů ve vztahu k textům. Flusserovo dějinné rozdělení teorie médií na jednotlivé etapy je velice originální a inspirativní, lze v něm nalézt nejzajímavější body, které se v práci snažíme ukázat a konfrontovat je s pohledy Marshalla McLuhana na danou problematiku. Oba autoři věnovali pozornost posunu od orální k psané komunikaci, považujeme proto za zajímavé položit vedle sebe obě teorie a vypořádat z nich shody a rozdíly.

Jako výkladový rámec používá práce pojetí obrazů a médií Viléma Flussera a Marshalla McLuhana, jejichž specifická a nová pojetí médií vystihují aktuální problémy vynořující se v 21. století

Formy obrazů se v dějinách významně měnily, práce postihuje nejdůležitější mezníky těchto proměn jak je chápe Flusser a McLuhan a zároveň je konfrontují s dalším důležitým symbolickým systémem – textem. U každé z forem obrazů bude v práci nabídnuta definice této formy, jak ji stanovuje Flusser a McLuhan. Tyto definice nám lépe umožní popsat odlišnosti a shodné aspekty teoretických přístupů obou autorů k problematice vztahu obrazu a textu.

Vycházíme z Flusserovy teze současné společnosti jako komunikační tkáň programované převážně pro lineární kódy. Právě teď podle Flussera sledujeme rozpad této tkáň, protože lineární kódy, které společnost programují se začínají vyčerpávat.

Práce zpracovává relevantní otázky, problémy a modely, které budou přínosné pro český kontext zatím nedostatečně teoreticky pokrytou problematiku. Práce zároveň postihne klíčové momenty proměn obrazu a vztahu obrazu k textu podle Flussera a McLuhana. Práce bude mít převážně deskriptivní charakter, používá vlastní analýzu, komparaci a také kritickou reflexi jednotlivých přístupů.

Chceme postihnout oblast, které se dosud nevěnovalo jak v českém, tak ani ve světovém měřítku příliš prostoru. Prakticky jediná srovnání těchto dvou významných teoretiků médií lze najít v dílech: Scott L. Weiss (*Human Consciousness and the Construct of Meaning in the Communication Theories of Marshall McLuhan and Vilém Flusser*), Yara

Rondon Guasque Araujo (*The City as a Medium in McLuhan and Flusser*), Alberto J. L. Carrillo Canán, (*McLuhan, Flusser, and the Mediatic Approach to Mind*), Rainer Guldin (*Die zweite Unschuld: Heilsgeschichtliche und eschatologische Perspektiven im Werk Vilém Flussers und Marshall McLuhans*) a Kalina Kukielko a Barbara Rauch (*Marshall McLuhan & Vilém Flusser: The New Model Artists*). Jednotlivé texty uvedených autorů v práci reflektujeme.

Marshall McLuhann v návaznosti na H. A. Innise jako první vymezil elektronickou kulturu a jako první dal impuls k označení toho, co je v dnešní kultuře jiné. McLuhann také své teorie neredukoval pouze na masmédiá. Kulturní vývoj viděl na pozadí změn forem komunikace a technologií, které člověk v dané době užívá. Z tohoto důvodu je v práci považováno za zajímavé konfrontovat z dějinného hlediska myšlenky Marshalla McLuhana s Flusserovými, jehož pojetí médií je také rozpracováno v modelu kulturních dějin. Práce porovnává jejich přístupy k popisu vývoje médií s ohledem na „soupeření“ médií využívajících obrazy a texty.

Pro práci jsme vybrali dva autory, o kterých předpokládáme, že svými teoriemi dokázali formulovat mnohá poselství do budoucnosti a správně odhadnout a předpovědět vývoj médií. V našem srovnání se pokusíme ukázat, kde jejich vidění médií působících ve společnosti bylo odpovídající současnosti a kde se jejich predikce budoucnosti médií a působení ve společnosti rozchází se současným vývojem. Marshall McLuhan se nástupu elektronických médií, o kterých psal, vůbec nedočkal, proto považujeme za přínosné v práci prozkoumat střet jeho myšlenek se současným rozvojem informační společnosti.

Oba autoři jsou technologicky orientovaní, to znamená, že se primárně zabývali technickou formou médií. I z toho důvodu jsou autoři vhodní ke komparaci. Nešlo jim tedy v první řadě o obsah médií, ale o technickou formu, která se ovšem na obsahu podepisuje. U Flussera se jedná o podrobný výzkum aparátů, u McLuhana o důsledný popis technologií.

Vilém Flusser i Marshall McLuhan jsou jedněmi z nejvýznamnějších představitelů mediálních studií. Tyto dvě mediální teorie považujeme v současnosti za velice aktuální. V práci budeme chtít dokázat, že ačkoliv východiska obou autorů jsou odlišná (pojetí McLuhana je obecným pojetím médií, kdežto u Flussera se jedná o výzkum médií na základě studia komunikačních kódů), jejich pojetí médií a dějin médií spolu koresponduje a odpovídá si v důležitých momentech.

2. Definice obrazu, textu a písma

Obraz můžeme sledovat z několika různých hledisek – ze sémiotického, psychologického, z pohledu dějin umění atd. V práci převažuje sémioticky - historické hledisko. Ze sémiotického pohledu je obraz znakem. Obrazy jsou podle sémiotiky obecně definovány jako ikonické, ale v určitém náhledu je lze považovat i za symboly. Rozdělení znaků na indexy, ikony a symboly provedl ve 20. století Charles Sanders Peirce. Podle Peirce je znakem „*něco, co zastupuje něco jiného vzhledem k něčemu dalšímu*“. (Palek 1997: 11) Peirce vybudoval obsáhlou a promyšlenou klasifikaci znaků, založenou na uceleném filosofickém systému. Tato filosofická koncepce je založena na vše pronikajícím principu kategorií Prvosti, Druhosti a Třetosti, které po řadě odpovídají ideji, či kvalitě sama o sobě chápané jako možnost, existenci, resp. individuální existenci *hic et nunc* – „*jde o fakt, kladoucí odpor našemu vnímání a konečně svět obecných pojmů řízených nějakým zákonem, pravidelností*“. (Palek 1997: 11) Peircova klasifikace znaků vychází z triád a z nich odvozených 10 tříd znaků, resp. z 10 trichotomií a z nich odvozených 66 tříd znaků. Podle druhé trichotomie lze znak nazvat ikonem, indexem nebo symbolem. Druhá trichotomie dělí znaky podle toho, zda vztah znaku k jeho objektu spočívá v tom, že znak má nějaký charakter sám o sobě, nebo spočívá v nějakém existenčním vztahu k příslušnému objektu, nebo v jeho vztahu k nějakému interpretantu. (Palek 1997: 42) Ikon je znak, vztahující se k objektu pouze na základě svých vlastností, na základě toho, že je objektu podobný, ať už nějaký takový objekt skutečně existuje nebo ne. Index je založen na nějakém faktickém vztahu mezi znakem a objektem. Tento faktický vztah však samozřejmě předpokládá nějakou shodnou vlastnost mezi znakem a objektem, tedy vyžaduje prvost. Symbol vztahuje znak a objekt na základě nějaké dohody. Symbol denotuje díky zákonu.

Obrazy jsou často definovány jako podobnost se zobrazovaným. Naopak jazykové znaky mají jednoznačně konvenční charakter, to znamená, že abychom je mohli používat a chápat, je nutné znát jejich pravidla používání. Z těchto závěrů nám vyplývá, že obraz a jazykový znak každý vytváří význam jinak. Myšlení o obrazech a jazykových znacích bylo do nedávné doby čistě dichotomické, postavené na tom, že se jedná o odlišné typy znaků.

Jazykové znaky jsou považovány za symboly. Obrazy jsou nejčastěji řazeny do kategorie ikonů, jak už jsme ale uvedli, v určitém náhledu je ale lze chápat také jako symboly.

Některé obrazy mohou znamenat mnohem více, než zobrazují. Například dopravní značky mají význam určený konvencí a v tom se více podobají slovům.

V současnosti i v dějinách nacházíme mnoho případů, kdy se obrazovo vizuální prvky prolínají se symbolickými, tyto objekty nelze jednoznačně určit jako index, ikon nebo symbol. Mají od každého něco, jsou to hybridy. Příkladem nám může být grafity, logo či středověké iniciály.

Dále také, pokud mluvené slovo přepíšeme jako psané slovo, můžeme již mluvit o ikonech. „*Texty nám nejen něco říkají, ale i ukazují.*“ (Horák 2008: 251)

Znaky, ve kterých se formy označení navzájem překrývají, se hojně objevují v elektronických a digitálních médiích. Programy Word a PowerPoint, podle Vítězslava Horáka v příspěvku *Mediamorfózy - obraz, slova a hybridní znaky*, prezentují psané znaky tak, že je posouvají blíže k obrazům. Vyžadují vizuální pozornost čtenáře. Televize a hlavně počítač zrušily platnost písma jako statické fixace mluveného slova. (Horák 2008)

„*Jedná se často o texty pro oko, ne pro intelekt.*“ (Horák 2008: 251)

Nástěnné malby v jeskyních na různých místech světa jsou nejstarší formy obrazů. Tato tradice je starší než tradice verbálních a písemných projevů. Nejstarší obrazy pravděpodobně sloužily kultovním praktikám.

Obraz, ať již namalovaný nebo fotografie, nic netvrdí a na nic se neptá ani nepřikazuje. Obrazy jsou němé a víceznačné. Nejsou schopné diskurzu jako jazyk a proto, i když na fotografii je zobrazeno mnoho, v porovnání s jazykem neříká nic.

Další rozdíl mezi obrazy a jazykem je ve vnímání a v dopadu na lidské smysly. Obrazy vyžadují zapojení zrakového smyslu. Naopak jazyk můžeme vnímat i sluchem (řeč), hmatem (slepecké písmo) a zrakem (písmo, text). Vnímání obrazů se nemusíme učit, ale vnímání jazykových znaků ano.

Z uvedených tezí můžeme usuzovat, že „*obraz je opakem reflexe a teorie.*“ (Horák 2008: 252) Obraz je mimo diskurz a často je mu přisuzována role pouhého doplňku textu.

V dnešní době si již více všímáme smíšených forem obrazů a jazyka a prosazuje se nedichotomické chápání vztahu obrazu a jazyka. Díky digitálním a elektronickým médiím se smíšené formy obrazů a jazyka objevují stále častěji. Psané slovo patří mezi hybridy. Psaný text má v obraze důležité místo a obraz má naopak důležité místo v psaném textu. „*Samotný psaný text má silné ikonické aspekty. A naopak obraz může mít písemný charakter.*“ (Horák 2008: 256) V současnosti přijímáme teorie, které již přísně neprosazují písmo jako alternativu k obrazu.

Písmo a obraz odlišuje také materialita. Písmo přitahuje pozornost čtenáře na svůj obsah. Obraz také přitahuje pozornost čtenáře na svůj obsah, ale tím, že přitahuje pozornost na svoji materialitu, materialita je tedy u obrazu nepostradatelná. Od materiality je naopak třeba se odprostit, pokud čteme písmo. Hybridní znaky překračují takto vymezené hranice u písma a obrazu. Hybridní znaky obsahují součásti obou typů znaků – písma i obrazu. Materialita nám pomáhá identifikovat pole hybridních znaků. (Horák 2008)

Z hlediska sémiotiky lze znak chápat jako stopu. Stopa patří do indexikální skupiny – cosi fyzicky zanechalo stopu. Ideální znak neodkazuje k věci přímo, ale je to vektor, který ukazuje, kam se máme podívat.

Stopu můžeme chápat jako zvláštní druh obrazu – *„je to druh znaku, ale funguje více než znak, zpřítomňuje nepřítomnost – ukazuje sám fakt nezpřítomnitelnosti. Stopa je znak neznak.“* (Petříček 2007) Každý druh znaku můžeme dešifrovat. Stopa ukazuje, jak něco uniká a vzpírá se dešifrování, ukazuje realitu jako nezadržitelně unikající. Realita je to, co zanechává stopy v našem myšlení. Stopa ukazuje, jak něco uniká, obrací pozornost k procesu. Ukazuje realitu jako nezadržitelně unikající realitu – to, co zanechává stopy v našem myšlení. Vystává otázka, jak zachytit něco, co se stále děje, vzniká – zanechává stopu. *„Obraz dává možnost otevřít něco neznámého. Myšlení je tam, kde je otevření pro něco neznámého. Myšlení obrazem dává představu vznikající/dějící se reality. Stopa je nejsilnější pouto přítomnosti.“* (Petříček 2007)

Stopa vzniká nezáměrně, zanecháváme ji, zůstává po nás. Záměrně se ji snažíme jen smazat. *„Atributem stopy je nepřítomnost - nepřítomnost zde a nyní. Stopa zpřítomňuje nepřítomné.“* (Petříček 2007) Ve chvíli, kdy rozpoznáváme stopu, začne stopa existovat. Ve viditelnosti stopy přetrvává to, co ji způsobilo, ale jako absentní, neviditelné. Jako stopu vidíme to, v čem jsme schopni rozpoznat příběh - vše, s čím se setkáme, může být stopou. Je to jakási porucha, která nenáleží nebo nezapadá do světa, se kterým se setkáváme. Dochází k poruše v očekávané podobě světa, a to nás zneklidňuje. Pro zneklidňující nacházíme místo, abychom zabránili neklidu. Stopa volá po odhalení, musíme za ní najít příběh, vyprávění. Zaznamenáváme přítomnost neviditelného v našem viditelném světě. To nás nutí zamýšlet se nad těmito tématy. *„K povaze člověka patří pít se po stopách. Uvažujeme-li nad stopou, je to na jedné straně obraz, ale i myšlení, témata se kříží.“* (Petříček 2007)

3. Vilém Flusser

Vilém Flusser, původem z pražské židovské rodiny, žil až do svých 52 let v Brazílii, kde vychází jeho první kniha *Jazyk a skutečnost*. Tu můžeme označit za hlavní Flusserovo dílo 60. let a také celého tzv. „brazilského“ období, kdy jeho ústředním zájmem byl jazyk. V tomto „brazilském“ období vznikají zárodky myšlenek a první podněty, které v pozdějších letech přerostou ve Flusserovu teorii médií. V díle *Jazyk a skutečnost* se Flusser zamýšlí nad situací moderního světa. Na myšlenky problémů, které přinesla moderní doba, Flusser navazuje i v dalších letech a západní kultura a postmoderní krize se stanou Flusserovým hlavním zájmem vůbec. Můžeme říci, že v brazilském období se formovalo Flusserovo myšlení a dalo později vzniknout koncentrované reflexi médií. V roce 1972 se kvůli konfliktu s vojenskou vládou v Brazílii musí Flusser přestěhovat do Evropy. Toto další období můžeme nazvat „evropské“ a Flusser se v něm při podrobném zkoumání kulturní krize zaměřuje na problematiku obrazů a textů, zvláště pak jejich úlohu v dějinách. Vytváří pojem tzv. technických obrazů, které pro něj znamenají zásadní přelom v dějinách, stejně významný jako vynález písma. Podle Flussera s technickými obrazy začíná nové kulturní období, které má úplně novou mentalitu. Nejvýznamnější byla pro Flussera filosofie fotografie a také se jí nejpodrobněji zabýval. Kniha z roku 1983 *Za filosofií fotografie* ho proslavila i v německé jazykové oblasti.

V této práci se budeme zabývat Flusserovým dílem, konkrétně pak Flusserovým modelem kulturních dějin, komunikologií, Flusserovou reflexí postmoderní krize, západní kultury a hlavně Flusserovým specifickým pojetím obrazu, zvláště pak tzv. technického obrazu a textu. Abychom mohli provést řádnou komparaci Flusserovy teorie s teorií Marshalla McLuhana, je nutné do práce zařadit argumentaci obou autorů a jejich východiska k jednotlivým problémům. Nezapomeneme na vysvětlení klíčových pojmů a tezí obou autorů.

V práci budeme sledovat koncepci médií Viléma Flussera, která začíná předdějinným obdobím, které se vyznačovalo magickým vědomím a magickými obrazy.¹ Následovala etapa dominujících obrazů, ve které vznikl tradiční obraz – toto období začíná podle Flussera již před více než 30 000 lety. (Flusser 1996: 16) Obrazy v předmoderní době odkazovaly ke světu, v němž byla ekvivalence. Člověk předmoderní doby žil ve světě obrazů, které znamenaly „samotný“ svět. Tato etapa byla ukončena zhruba před čtyřmi tisíci lety, kdy byla mezi člověka a jeho obrazy vsunuta další prostředkující zóna – texty. Dále nadcházel lineární

¹ pojmy předdějinné období, magické vědomí a magické obrazy jsou pojmy zavedené a používané Vilémem Flusserem, 2002, s. 13 - 15

diskurz spojený s dějinným, pojmovým a vědeckým myšlením. Souvisí s vynálezem písma, který změnil obraz a umožnil vznik dějin a historického vědomí. Lineární texty mají logickou a procesuální strukturu. Další období, období obrazů – textů, lze nazvat obdobím bojů mezi obrazy a texty (pojem zavedl Vilém Flusser, Flusser 2002: 112). Vyúsťuje v období technoobrazů (technoobraz, technický obraz – specifické označení pocházející od Viléma Flussera – označení určitého stádia vývoje obrazu ve vztahu k textu). Technoobrazy používají realitu jako model. Řídícím režimem obrazů jsou algoritmy programů. Tato etapa je charakterizována virtualitou, simulovanou a imaginovanou skutečností. Dominuje imaginární svět modelů. Obrazy v současnosti vycházejí z dvourozměrných kódů. Pro toto období má zejména filosofie a sociologie mnoho označení, která jsou si v mnohém podobná. Vilém Flusser hovoří o posthistorii, univerzu komputace, ztrátě víry nebo pádu dějin. V tomto období, jehož jsme právě svědky, dochází k zásadní sociokulturní změně – podle mnohých teoretiků se totiž jedná o pád kultury textu.

Podnětem k napsání této práce byla Flusserova esej *Ztráta víry*², v originále *Medienkultur*. Esej pojednává o kulturní krizi, kterou právě prožíváme a nabízí zajímavý pohled na postavení člověka ve společnosti.

Východiskem této práce je teze, která vyplývá z Flusserova obrazu tkáně: „*současná společnost je komunikační tkáň programovanou převážně pro lineární kódy (i když jejími nitkami probíhají i jiné struktury kódů), avšak právě nyní můžeme sledovat, jak se tato tkáň rozpadá, protože lineární kódy, které ji programují, se začínají vyčerpávat*“. (Flusser 1999: 36)

Flusser poukazuje na to, že i když už žijeme v univerzu technických obrazů, stále se vracíme k lineárnímu kódu, ztrácíme v něj sice víru, ale do posthistorie se neumíme začlenit. Flusser věří, že ti, komu se to podaří, budou následující generace, které již nebudou určovány lineárními kódy. Označuje tak svou generaci za „*poslední a první pokolení, nevěřící zakladatele víry*“. (Flusser 1999)

² překlad Kateřina Krtilová

3.1. Tři typy médií v modelu kulturních dějin Viléma Flussera

V posledních desetiletích do našich životů stále více pronikají technické obrazy. Významně mění to, jak vnímáme realitu. Vilém Flusser tvrdí, že „nemůžeme zpochybnit nadvládu technických obrazů nad budoucí společností.“ (Flusser 2001: 10) Vilém Flusser píše originálním způsobem o postavení člověka ve společnosti, o západní kultuře a o současné kulturní krizi. Mluví o krizi, kterou nazývá ztrátou víry. Tvrdí, že nejsme správně „naprogramováni“ pro informace, které nás v současné době obklopují. Západní společnost se rozpadá a mění se na masovou kulturu. Ztrácíme totiž schopnost zachytit přijímané informace, přetvářet je a odesílat dál. Tím také podle autora stále méně existujeme. (Flusser 1999)

Ve svém díle Flusser rozlišuje tři typy médií:

1. tradiční obraz

2. lineární písmo

3. technický obraz

1. Tradiční obrazy předcházejí texty o deseti tisíciletí. Jsou abstrakcemi prvního stupně. Abstrahují z konkrétního světa. Jsou předhistorické, znamenají fenomény. Obraz redukuje 3 rozměrnou skutečnost na 2 rozměrnou. U tradičních textů je snadné poznat symbolický charakter. Mezi ně a význam se staví malíř. Dešifrujeme je, když dekódujeme kódování, které se odehrálo v malířově hlavě.
2. Z obrazu vzniká písmo. Vzniká abstrakce 2. stupně. Z 2 rozměrného obrazu vznikne jednorozměrná čára; lineární písmo znamená ohromnou redukci na 1 rozměrnou abstrakci, kterou jsme schopni vnímat jako 4 rozměrnou.
3. Technický obraz je starý přibližně 150 let. Prvním případem je fotografie (je to shluk bodů, které lze fyzicky identifikovat – proto je fotografie nepravým technickým obrazem, ale Flusser ji tam zařazuje). Pravý technický obraz jsou body na displeji, body, které neexistují a mají podobu 6 místné číslíce. Dochází k redukci na 0 rozměrné body. Technické obrazy jsou abstrakcemi 3. stupně. V pozadí technických obrazů jsou pojmy. Aby mohl vzniknout technický obraz, musí nejdříve vzniknout vědecké teorie. Vědecké teorie nejsou možné bez textů a bez vzniku pojmového myšlení. Technické obrazy jsou komputacemi pojmů, jsou nepřímé výtvořiny vědeckých textů. Jsou vyráběny technickými aparáty. Vznikají mozaikovitým skládáním bodových prvků. Je třeba složit bodové prvky, k čemuž jsou vytvořeny aparáty, ty jsou

opatřeny tlačítka – to znamená, že je můžeme kontrolovat. Bodové prvky jsou pole jejich možností fungování. Flusser upozorňuje na neprůhlednost těchto aparátů, mají v sobě manipulační potenciál. U technického obrazu se zdá, že význam do komplexu vstupuje a na druhé straně vystupuje, zůstává nám skryt průběh uvnitř komplexu aparát/operátor. (Flusser 1994: 14-15) Divák se na technické obrazy nedívá jako na obrazy, ale na okna. Je k nim nekritický, ale technické obrazy nejsou objektivní. Jsou ještě abstraktnější komplexy symbolů než tradiční obrazy. „*Technické obrazy jsou vyráběny aparáty, a jen jimi, protože pocházejí z jiné – a abstraktnější – roviny vědomí než obrazy předchozí.*“ (Flusser 2001: 157)

Stupeň redukce skutečnosti na reprezentaci:

médium	redukce
obraz	3 rozměrná na 2 rozměrnou
text	3 rozměrná na 1 rozměrnou
technický obraz	3 rozměrná na 0 rozměrnou

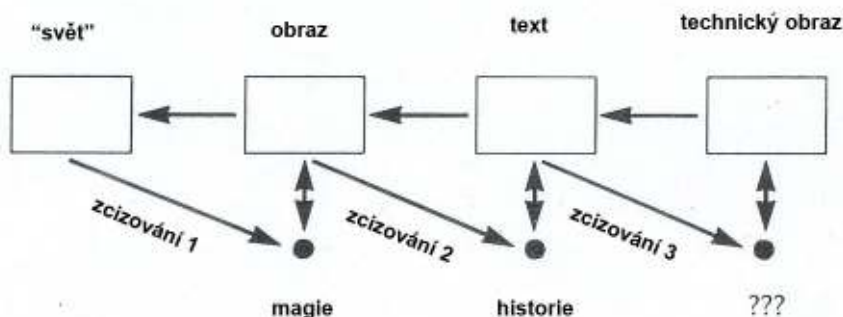
Stupeň abstrakce:

médium	abstrakce
obraz	1. stupně
text	2. stupně
technický obraz	3. stupně

V díle *Komunikologie* načrtává Vilém Flusser schéma (sám o něm tvrdí, že je to radikálně zjednodušený náčrt), které ukazuje, jak za sebou následovaly tři typy kódů – obrazu, textu a technického obrazu a jak se vzájemně křížují a jak ovlivňují člověka. Schéma ukazuje, že člověk byl nejdříve vyhnán ze „světa“. Člověk už není ve světě bezprostředně a snaží se ho vytěsnit. Tím dochází k odcizování 1. Vzniká zde magické vědomí. Funkce obrazu se však postupně začíná obracet: místo aby zprostředkoval, obraz se staví před svět a zakrývá ho. Tím se mění vědomí člověka na negaci světa obrazů. K odcizení 2 dojde, když se člověk snaží texty zaplnit mezeru, která vznikla mezi člověkem a obrazy poté, co bylo zprostředkování mezi člověkem a obrazy narušeno. V tomto okamžiku vzniká historické vědomí. Časem se ale texty zamlžují a pro člověka se stávají „nepředstavitelnými“ a člověk je postupně opouští, čímž dojde k odcizování 3. Funkce textu se pro vědomí obrací naruby: místo toho, aby zprostředkovaly, staví se texty mezi vědomí a svět obrazů jako stěny. „*Vědomí*

programované texty nemůže proniknout k obrazu světa.“ (Flusser 2002: 74) „*V současné době se člověk snaží navrátit k textům prostřednictvím techniky obrazů.*“ (Flusser 2002: 75) Je však již v situaci, kdy je bez stanoviště a ztrácí půdu pod nohama.

Flusser definuje „*kód*“ jako každý systém uspořádávající manipulaci symbolů. (Flusser 2002: 53) Kód je systém znaků uspořádaný podle pravidel. (Flusser 1994: slovníček pojmů) A „*symbol*“ je každý fenomén, který podle dohody znamená jiný fenomén. „*Lidská komunikace spočívá v zásadě na symbolech uspořádaných do kódů, člověk je nepřirozené zvíře, neboť se obklopuje obalem utkaným z těchto kódů s určením chránit ho před přírodou.*“ (Flusser 2002: 53) Tento obal je nazvaný kultura. Ze symbolů pravidelně vybudované kódy jsou mostem mezi člověkem, který přeskočil do existence a světem, ze kterého vyskočil – „*znamení*“ svět. Zároveň tvoří mosty mezi lidmi. (Flusser 2002: 54) Flusser upozorňuje na krizi současného kodifikovaného světa. Studuje hlavní kódy, které jsou podle něj příznačné pro současnou krizi. Uvažuje také nad tím, že tkanivo symbolů, „*kodifikovaný svět*“, které člověk stále spřádá kolem sebe, je čím dále hustější. (Flusser 2002: 55) Flusser kód chápe jako důležitý pojem pro popis určitého typu obrazu - technoobrazu. Jiní autoři, například Mitchell nebo Gombrich, spojují kód s tradičními obrazy.



Obr. 1 Schéma vývoje tří typů kódů (Zdroj: Komunikológia, s. 74)

Aparáty jsou mechanismy, které umožňují vznik technických obrazů. Např. fotoaparát, kamera, počítač, videokamera, mezi nejnovější patří holograf nebo počítačová kreslicí zařízení. Aparáty byly vynalezeny a začaly se vyrábět v první polovině devatenáctého století. Za technickými obrazy stojí pojmy. Aparát je materializovaný pojem. Člověk je přívěskem aparátu. Člověk je funkcí aparátu. Např. fotky nedělá člověk, ale aparát. Aparáty se zjednodušují a přibývá funkcionářů. Masy chtějí dělat to, co v moderně dělaly elity. Každý chce být funkcionářem. Je zde možnost zásadní přeměny významové skutečnosti – převedení procesu do rukou aparátu. Cesta je homogenizovaná, funkcionář počítače je velmi omezený.

Flusser říká, že vztah mezi člověkem a nástrojem je jiný než vztah mezi člověkem a strojem nebo mezi člověkem a aparátem. U nástrojů je člověk obklopen nástroji a může každý nástroj vyměnit za nějaký jiný. U strojů je to naopak – stroj je obklopen lidmi, kteří mohou být vyměněni. U aparátů dělá aparát to, co po něm člověk chce, ale člověk může chtít jen a pouze to, co dokáže aparát. „*Aparát a člověk ve skutečnosti tvoří jednu funkční jednotku. Problém netkví ani tak v člověku „ovádajícím“ přístroj nebo v přístroji „ovládajícím“ člověka, jako v tvořivé interakci mezi člověkem a přístrojem.*“ (Flusser 1996: 165) Tímto přístupem se podle Flussera lze vyhnout nebezpečí, že automatické přístroje převládnu a lidem ponechají jen aparátové funkce.

Flusser uvádí model, pomocí něhož vyjasňuje odlišné ontologické postavení tradičních a technických obrazů a který má ukázat, že tradiční obrazy jsou výsledkem zcela jinak utvářeného kroku zpět z konkrétního než technické obrazy. Technické obrazy jsou zcela nová média, i když by mohly v mnoha ohledech připomínat tradiční obrazy. „*U technických obrazů jde o kulturní revoluci.*“ (Flusser 2001: 13)

Tradiční obrazy jsou „*názory předmětů*“. Technické obrazy jsou „*komputacemi pojmů*“. (Flusser 2001: 16)

Flusserův model je model kulturních dějin – pěti příček, pěti univers závislých na formách identifikace člověka a jeho okolí a čtyř osvobozujících gest, jimiž se lidstvo osvobozuje od konkrétního a postupuje k vyšším abstrakcím. (Flusser 2001: 12)

První stupeň: konkrétní prožívání. Člověk žije ve čtyřrozměrném prostoročasu. Jedná se o „*přírodního člověka*“, který je součástí prostředí a nevstupuje mezi něj a toto prostředí žádné médium.

Druhý stupeň: lidé jako subjekty vzdorují trojrozměrnému okolí. Člověk jedná, manipuluje, uchopuje předměty, abstrahuje se vůči prostředí, které může poznat.

Třetí stupeň: člověk vsunul mezi sebe a objektivní okolí dvourozměrnou prostředkující zónu. Nalézají se zde tradiční obrazy. Dvourozměrný obraz vstupuje mezi subjekt a objekt. Vidění předchází jednání, objekty jsou prostřednictvím obrazů manipulovatelné.

Čtvrtý stupeň: před 4000 lety byla mezi člověka a obrazy vsunuta další prostředkující zóna lineárních textů. Vzniká pojmové universum textů.

Pátý stupeň: stupeň kalkulování a komputování. Texty jsou již nespolehlivé a nenázorné. Rozpadají se na bodové prvky, které je třeba složit. Uchopit a složit je mohou aparáty. „*Technické obrazy vznikají mozaikovitým skládáním bodových prvků.*“ (Flusser 2001: 12 - 13)

„Tradiční obrazy vznikají obrazivostí, technické obrazy zvláštní fantazií, následující po ztrátě důvěry v pravidla.“ (Flusser 2001: 16)

O ztrátě důvěry v pravidla, nástupu universa technických obrazů, posthistorie, rozpadu tkáně a současné kulturní krizi mluví Flusser ve svém eseji nazvaném *Ztráta víry*. Navrhuje v něm obraz společnosti jako tkáně. Tato tkáň ukládá a vyrábí informace. V tkáni (utkané z nitek) proudí informace. Nitky lze nazvat kanály, médii. Nitky se různě kříží – informace se hromadí a mísí na křižovatkách. Tyto uzly lze nazvat duch, intelekt, duše, individuum, jednotlivec, distributor, příjemce. Informace jsou ukládány v kódech. „Obsah“ informace se dozvíme teprve tehdy, když si osvojíme jejich kód, v němž je informace zašifrována. Ukládají se jen takové informace, pro jejichž kódy je daná paměť naprogramována. Kódy jsou hierarchizovány. Existuje několik základních struktur uspořádání symbolů. Struktury lze rozlišit na lineární, plošné, tělesné a časoprostorové. Každé z těchto základních forem kódu odpovídá „univerzum významu“, které stanovuje řád pro významy symbolů uspořádaných v kódu. Lineárním kódům odpovídá univerzum procesů, plošným kódům univerzum scén. Flusser na základě těchto tezí vyvozuje: Lidé podílející se v současnosti na okcidentální společnosti (uzly v její tkáni) jsou programováni převážně pro lineární kódy. Ačkoliv mohou vnímat a vysílat i jiné kódy (obrazové, časoprostorové), nejsou schopni ukládat informace, které se na ně každodenně valí z ostrovů technických kódů, neboť pro tento typ kódů nejsou naprogramováni. Pro tento typ informací jsou jen průchozími místy – nejsou vlastně paměti, ale kanály – to, co nazýváme „příjemci masových médií“). Zároveň se vyčerpání lineárních kódů projevuje jako rozplétání uzlových bodů, uvolnění nitek, které je spojují – jsou totiž narušeny „nestravitelnými šumy“, neprogramovanými kódy. Ale naopak stále se rozšiřující ostrovy nových forem kódů jsou schopny jednotlivé rozkládající se paměti včlenit a překódovat do nového druhu tkáně, lze ji nazvat „masová kultura“ – nechat je téměř ztratit „lineární paměť“ a zauzlovat ji jinak. Program je způsob, jak komunikační tkáň funguje, jak člověk a společnost existují. Místo program můžeme říci víra. Západní člověk a západní společnost existuje díky víře, bez níž bychom o nich nemohli vůbec mluvit. Jedná se o víru, že svět má strukturu, v níž jsou symboly uspořádané do lineárních kódů – lineární paměti existují „dějinně“ protože věří, že „svět“ má lineární, „historickou“ strukturu. Tato víra je nejen nositelem, ale také vytváří naši existenci. Proces navrhování a odvolávání univerz se v současnosti chýlí ke svému konci. V univerzu přírodní vědy se dějiny Západu vyčerpávají proto, že se v něm uskutečňuje všechno, co je v západním programu uloženo. Když v toto univerzum ztratíme víru, tj. odvoláme ho, ztratíme základní víru, díky níž existujeme.

„Univerzum, jako každé jiné musíme odvolat, jakmile jej prohlédneme jako projekci.“
(Flusser 1999: 34)

Pro Flussera byly dějiny lidstva dějinami „zápasu mezi obrazem a textem“. Současné vítězství obrazové kultury nad psanou označuje Flusser jako „konec dějin, posthistorii“. Nastal „bezdějinný čas“. Dnešní obrazy jsou podle něj již jen účelem pro účel. Nejsou produktem dějin. Význam nesou jen obrazy. To, co je za nimi je nevýznamné. Lidé se v průběhu dějin snažili prosazovat text proti obrazu – prvním významným krokem bylo dvourozměrné zobrazení objektu a druhým vynález písma. Ale obraz se i přesto dokázal prosadit a dnes již na nás působí ve formě videa a virtuální reality. Flusser poukazuje na tuto novou epochu posthistorie, epochu technických obrazů a odkrývá skryté aparáty, které si v ní chtějí člověka zotročit.

3.1.1. Tradiční obraz

Všechny obrazy jsou podle Viléma Flussera „*znaky scén*“. (Flusser 1996: 16) Obrazy se ale významně liší podle toho, jak a čím byly zhotoveny. Obrazy mají schopnost abstrahovat plochy z časoprostoru a znovu je zpět promítat. Tuto schopnost nazývá Flusser „*imaginací*“. (Flusser 1994: 8) Imaginace je schopnost zakódovat jevy do dvoudimenzionálních symbolů a tyto symboly číst.

Vilém Flusser definuje obrazy jako „*plochy, které mají význam*.“ (Flusser 1996: 8) Obraz je „*plocha, na které je mezi symboly takový poměr jako mezi významy těchto symbolů ve čtyřrozměrném časoprostoru*.“ (Flusser 2002: 77) Na těchto plochách se obrazové prvky k sobě chovají magicky. Magickým chováním Flusser označuje to, že představy v obrazech se chovají kruhově, to znamená, že jedna dostává svůj význam od druhé a tento význam zase propůjčuje představě jiné.

Obrazy jsou abstrakcemi čtyř dimenzí časoprostoru na dvě dimenze plochy. Jako abstrakce nám činí představitelné něco v časoprostoru.

Za výchozí je v práci považováno období, ve kterém vznikl klasický obraz. Po klasickém obrazu následuje forma obrazu fotografie, film a digitální technologie, které práce sleduje stejně jako klasický obraz a považuje je za stejně významné. Klasický obraz je ve výtvarném umění definován jako „*figurativní zobrazení osoby, věci, nebo události – a to jak v malířství, tak i například ve fotografii a grafice*.“ (Souriau 1994: 616) V knize pak jde o ilustraci textu. Obraz může existovat v jediném exempláři (v malířství) nebo v sérii určitého počtu exemplářů (grafické listy). Obraz obecně vytváříme proto, abychom inspirovali ke snění – prostřednictvím barev i dokonalou kresbou vzbuzuje obraz pozornost toho, kde jej vnímá, přináší nové podněty a nápady, podněcuje city. (Souriau 1994: 616) V malířství byly původně obrazy dřevěné desky, později se malovalo na papírový karton, kov, napnuté plátno. Podstatnou vlastností obrazu je z estetického hlediska fakt, že „*představuje nezávislé a autonomní dílo, to jej odlišuje od knižních ilustrací, nástěnných maleb apod.*“ (Souriau 1994: 615)

Tradičními, neboli předtechnickými obrazy můžeme ve Flusserově terminologii označit malby, jeskynní malby, fresky, mozaiky, chrámová okna atd. Existují již více než 30 000 let. Podle Flussera je třeba je vnímat jako symboly výjevů, které jsou jimi zamýšleny. (Flusser 1994: 8) U tradičních obrazů lze rozpoznat, že byly zhotoveny („kodifikovány“) lidským činitelem. Například lze poznat, že obraz byl namalován rukou malíře. Tradiční obrazy jsou symboly ve smyslu znaků. Symboly se mají dešifrovat. Aby divák byl schopen pochopit

„záměr“ malíře a tím dešifroval poselství obrazu, musí dekodovat malířův „kód“. Malíř maluje, „kodifikuje“ v dohodnutých znacích. Divák, který znaky dešifruje pochopí význam obrazu. Vilém Flusser tuto schopnost dešifrovat obrazy nazývá imaginací (představivostí). Díky imaginaci jsou obrazy diváky dešifrovány. Tradiční obrazy jsou vědecké, jsou založeny na předvědeckých konvencích. (Flusser 1996: 20) K prvním výtvorům obrazů došlo podle Flussera takto: „*Lidé v Lescaux odstoupili od trojrozměrného okolí, jež je obklopovalo, aby nad ním získali přehled, aby si o něm mohli udělat obraz....získali výhled, který jim umožnil, aby už nenaráželi na věci, ale nahlíželi situace – a aby pak tento výhled, tento obraz napodobili.*“ (Flusser 1996: 132) Tradiční obrazy vznikají z pokusu získat odstup od okolí. Lidé se tedy v trojrozměrném prostředí začali chovat, jako by to byly scény a začali myslet a jednat „imaginárně“. „*Obrazy na nás zpětně působí jako „magické vědomí.*“ (Flusser 1996: 20) Lidé se začali podle těchto obrazů chovat. Svět byl tak prožíván jako scéna. Tento první druh obrazů je podle Flussera předdějinný, prehistorický.

3.1.2. Písmo

3.1.2.1. Ikonoklastické písmo

Písmu věnovanou celou knihu napsal Vilém Flusser. Podtitulek knihy, která nese název *Písmo*, zní: „*Má psaní budoucnost?*“ Flusser odpovídá na samém začátku negativně. Podle něj to vypadá, že písmo nemá téměř žádnou budoucnost a situaci písma připodobňuje situaci egyptských hieroglyfů nebo indiánských uzlíků, které lidé časem přestali používat. Učit se číst a psát se v budoucnu stane záležitostí historiků a specialistů. Flusser popisuje gesto psaní jako: „*uspořádávající, směřující písemné znaky.*“ (Flusser 2007: 9) Písemné znaky jsou znaky myšlenek a psaní je tedy gesto směřující, uspořádávající myšlenky. Flusser vyvozuje z toho, že kdo píše, musel před tím přemýšlet. Prvním dojmem, kterým na nás působí něco napsaného je uspořádanost a seřazenost. Bez napsání se nám myšlenky jakoby krouží dokola, každá se může vrátit k předcházející a jsou ponechány samy sobě. Toto kroužení myšlenek nazývá Flusser „*mýtickým myšlením*“. (Flusser 2007: 10) Písmo nás tedy vyvedlo z mýtického do lineárně směřovaného myšlení. Písemné znaky vedou k logickému myšlení. Flusser upozorňuje, že psaní není jen uzavřeným gestem, ve kterém jsou myšlenky člověkem směřované do řádků, uváděné do „*správných kolejí*“. Psaní zároveň směřuje myšlenky k nějakému příjemci, orientuje se tedy i navenek. „*Kdo píše, vyvíjí tlak do vlastního nitra a zároveň ven svému náprotivku.*“ (Flusser 2007: 11) Tento bod označuje Flusser jako hlavní, kvůli čemu se písmo stalo významným kódem - nositelem západní kultury.

Zkoumáme-li písmo, jako první nás zaujme jeho lineární charakter. Znaky jsou uspořádány lineárně a psaní tak vypadá jako výraz jednorozměrného myšlení. S tím souvisí i další Flusserův postřeh, a to názor, že současně s psaním vzniká i historické vědomí. V kódech, které vznikly před písmem nešlo historické vědomí vyjádřit – až seřazováním znaků do řádků to bylo možné, jelikož to, že jsme schopni psát zápis do řádků, úzce souvisí se schopností logicky myslet. Podle Flussera se dopouštíme chyby, pokud věříme, že dějiny vždy existovaly, že se vždy něco dělo a pomocí písma jsme dějiny pouze zachytili. V předhistorii, jak nazývá věk před dějinným myšlením, bylo vše vnímáno jako nekonečné točení dokola. Dominovalo mýtické myšlení, neexistovalo vědomí, které by události mohlo vnímat. V předhistorii se nic neudálo, vše se jen stalo. „*Dějiny jsou funkcí písma a v psaní se vyjadřujícího vědomí.*“ (Flusser 2007: 13)

O vztahu psaní a obrazu Flusser říká, že psaní je ikonoklastické. Psaní se zaměřuje proti obrazu, přičemž obrazy jsou lidské výtvořiny vypovídající o objektivním světě. Psaní tyto

představy o objektivním světě ničí, obrací se proti všemu dosavadnímu – magickému, imaginárnímu a rituálnímu. Psaní naše představy uspořádává do řádků a vytváří pojmy. Písmo nás podle *Flussera* „*děsí z předpisemných představ, vytrhává nás z obrazů, které pro naše předpisemné vědomí znamenaly svět a nás samé v něm.*“ (Flusser 2007: 18) Při psaní překládáme z dvourozměrného plošného kódu obrazu do jednorozměrného kódu písma. Překódováváme představy na pojmy.

Flusser rozlišuje dvě různé metody psaní – vpisy a nápisy. Technický rozdíl mezi nimi spočívá v tom, že při tvoření vpisů člověk používal klín a při tvoření nápisů používal štětec. Nejdříve byly vpisy a poté nápisy. Tento posun je znakem pokroku, kdy se vše stává strukturálně komplexnější, aby se stalo funkčně jednodušším – vpisy a nápisy odlišuje rychlost v psaní a vynaložená námaha. Lidé stále rychlost psaní zvyšují, pokrok přešel od kuličkového pera přes psací stroje k textovým editorům. Vpisy jsou podle *Flussera* monumentální (z „*monumere*“ – uvážít), již dávno nejsou moderní, byly vytvořeny namáhavě, uvážlivě a pomalu. Nápisy naopak usilují o to informovat, jsou vytvořeny rychle nanesením písma na povrch, jsou to dokumenty (z „*docere*“ – učit).

Záměrem písma je jednoznačnost, jasnost a zřetelnost. Jak jsme již uvedli, psaní je výrazem diskurzivního a historického myšlení.

Flusser v nápisích objevuje jistá přerušení a přestávky a poukazuje na nutnost se jimi více zabývat. Tvrdí, že „*gesto napsání je zároveň hektické i přerývané, a to se odráží zpět na vědomí píšícího. Strukturuje „historické vědomí*“.“ (Flusser 2007: 23) Píšeme a myslíme zároveň rychle - míříme k tečce, k budoucnosti – a zároveň přerušovaně – musíme se nadechnout, intervaly jsou nutné i mezi jednotlivými znaky. To vše vede k vzniku „kritického myšlení“. Člověk je přinucen se vždy při psaní nadechnout a zpětně, kriticky se podívat na to, co již napsal. „*Napsání je kritickým, opakovaně k přerušování vedoucím gestem.*“ (Flusser 2007: 23) Řádková forma napsaného odpovídá lineární struktuře myšlení, které se odvíjí od minulosti přes přítomnost k budoucnosti. Flusser na něm kritizuje to, že se v přítomnosti vůbec nezastavuje a jen z něj směřuje k budoucnosti. Proto takové myšlení nazývá „*existenciálně falešným myšlením*“ (Flusser 2007: 24), neboť přeci vždy jsme tu, na tomto místě, v přítomnosti. Dodává, že takto historicky zaměřené myšlení, navíc v dnešní době pokrokem velmi zrychlené, se nedá vydržet. Proto se člověk vždy potřebuje zastavit, nadechnout, aby neupadl do úplné krize a neztratil zcela kontakt s přítomností. V dnešní době se objevily přístroje, které nežijí a nepotřebují se zastavovat a které převzaly pokrok, přičemž vyvinuly obrovské rychlosti. Člověk tak může historické myšlení přenechat přístrojům a sám se přesunout do univerza technických obrazů. Může se osvobodit od dějin a věnovat se výrobě

a sledování obrazů. Tento přechod však není úplně jednoduchý – nové obrazy, které vytváříme, vznikají z přístrojů, které zase vychází z dějin a navíc používají jiné kódy než my, dějiny jsou tedy jinými dějinami.

Alfanumerický kód je poznamenán rozdílem mezi písmenem a číslicí. Písmeno kodifikuje sluchové vjemy a číslice optické vjemy. Oko sleduje písmena zleva doprava, lineárně, zato po číslicích krouží, může přímo vidět o co jde. Čtení písmen je jednorozměrné, čtení číslic dvourozměrné. V alfanumerickém kódu dochází k jasnému napětí mezi slovem a obrazem. Setkávají se zde navzájem neslučitelné sluchová skutečnost písmen a vizuální skutečnost čísel.

V současné době jsme svědky „osvobození číslic od písmen“, „revoluce, která trvá na nadvládě oka nad uchem“. (Flusser 2007: 29) Flusser však dodává, že i přes tuto revoluci u nás stále panuje ucho, tedy historické, lineární myšlení. Také upozorňuje na rozdíl mezi číslicí, která se z alfanumerického kódu přesunuje do digitálního. Číslice je dnes uspořádána do binárního systému, který mohou automaticky zpracovat přístroje, a je tak velmi zprimitizovaná. Rychlost, jíž přístroje číslice počítají, se blíží rychlosti světla. Člověk tak může zmechanizované počítání přenechat výhradně počítačům. Díky tomu se mohou číslice stát podnětem pro rozvíjení nové představivosti, která dříve byla nemyslitelná.

3.1.2.2. *Budoucnost písma*

Flusser se podrobně zabývá důvody, proč jsme dnes připraveni vzdát se abecedního kódu. To předpokládá důsledné studium abecedy. Písmena používáme jako znaky pro první hlásku slov, které tyto věci označují. Zásadní je pro Flussera zjistit, proč lidé zviditelňují vyslovené hlásky, proč když chtějí zachytit myšlenky, vsunují mezi ně a písmo mluvenou řeč – krátce – co nutí lidi k tomu, že píšou abecedně a skrze mluvenou řeč? Dochází k závěru, že příčinou byla nenávisť vynálezců abecedy k tvůrcům obrazů a mytologům – abeceda měla překonat předhistorické, magicko-mytické myšlení a vytvořit lineární diskurz a nastolit historické myšlení. Při psaní se již nenaznačují obrazy, ale hlásky. Abeceda je kód historického myšlení. Flusser uzavírá, že v současnosti jsme připraveni vzdát se abecedního kódu, neboť usilujeme o překonání historického myšlení.

Písmo poskládané do řádek vytváří texty. Flusser se zabývá významem textů. Tvrdí, že text má tolik významů, kolik má čtenářů. Při psaní textu jde spisovateli o hledání druhého - příjemce. Text jde naproti čtenáři a doufá, že on ho dokončí. Text dostane význam, až když ho čtenář přijme a přečte. Další významná myšlenka souvisí s přijímáním textu – ten přijímáme kanály, které tvoří zprostředkovatelé. Spisovatel tedy píše nejdříve svým zprostředkovatelům, kteří stojí ve středu každého textu. Od vynálezu knihtisku mají tuto funkci vydavatelé. „*Nejdříve výraz spisovatele, potom odraz vydavatele, potom tlak tiskárny a nakonec otisk, dojem na čtenáře. Toto je gutenbergovská dynamika textů.*“ (Flusser 2007: 45) Dnes dochází k obrovské inflaci textů, k zahlcení texty. Toto množství nás zahlcuje, omamuje. Flusser tvrdí, že spisovatelé i vydavatelé jsou již jen funkcionáři tohoto omamujícího postupu. Tyto funkcionáře bude navíc možné v brzké době nahradit automatickými přístroji. Předpovídá, že zavrhneme abecedu jako málo výkonný kód a nahradíme ji naprogramovanými obrazy, které nás budou informovat místo abecedy.

Jako nový druh psaní a zároveň myšlení označuje Flusser typografii. Tvrdí, že až díky vynálezu knihtisku si člověk začal uvědomovat, co vlastně znamená uspořádávání písmen do řádků. Gutenbergovu vynálezu nepřiznává velký význam při objevu typografie jako takové – říká, že tisknout lidé mohli od začátku vynálezu písma. Netiskli proto, že si ještě neuvědomovali že zacházejí s typy. Neměli typizující myšlení. Až Gutenberg objevil tyto typy a v tomto bodě mu Flusser přisuzuje největší přínos. Knih tisk Flusser dále chápe jako zárodek průmyslové revoluce. „*Je zárodkem současně se vynořujícího pohrdání charakteristickými předměty a vysokého oceňování typické, „čisté“ informace.*“ (Flusser 2007: 56) Důležité bylo vědomí, že člověk manipuluje s typy – člověk typy vynalézá,

zlepšuje a vtlačuje je zpět do světa. Tento způsob myšlení tu nejasně byl již před Gutenbergem, ale až on ho pomocí knihtisku dostal do jasného vědomí lidí.

V současnosti, v infromatické revoluci, se změnou znaků došlo i ke změně myšlení. Znaký již nejsou typografické stopy a myšlení není typizující. Dnes se západní, historické, typizující myšlení stává zastaralým. Čelíme novému způsobu myšlení.

Nový způsob myšlení je spojen s mačkáním tlačítek. Lidé programují přístroje. Programování můžeme nazvat novým, ale úplně jiným způsobem psaní, při kterém se uplatňuje nový způsob myšlení. Lidé již nepíší pro jiné lidi, příjemce, ale píší pro přístroje. Navíc již nepoužívají abecední kód, ale binární, strukturou velmi jednoduchý kód, který je ale funkčně komplexní.

„S novými počítačovými kódy jsme se znovu stali analfabety.“ (Flusser 2007: 59)

Lidé, kteří se již naučili abecedu a byli silně ovlivněni alfabemizací, velmi těžko porozumí novým počítačovým kódům. Lépe to půjde následujícím generacím, které k počítačovým kódům budou mít blíže.

Flusser upozorňuje na tendence, které programování má: tendence desakralizovat – vychází najevo, že záměr všech předpisů je strojové chování lidí a že předpisy vytváří lidé, kteří chtějí manipulovat s ostatními lidmi, tendence depolitizovat veškeré chování až do cíle, kdy bude společnost automaticky řídit sebe samu. Nové myšlení je funkční, hodnot zbavené.

Flusser nevylučuje ani optimistický pohled k programování všeho psaného: *„Když bude abecední psaní nahrazené digitálním programováním, potom budou všechna poselství, dosud zprostředkovaná texty, všechny modely chování, poznání a zážitků zprostředkované působivěji a tvořivěji novými infromatickými médii.“ (Flusser 2007: 56)*

Existuje i hrozba vynořující se při přechodu na digitální kódy - hrozí ztráta mluveného jazyka jako zprostředkovatele mezi myšlením a psáním. Jak jsme již zmínili, abeceda znamená mluvené hlásky. Digitální kódy mají jinou povahu – zviditelňují pojmy, „idee“, jsou ideografické. V současnosti se programování odděluje od mluveného jazyka a jeho typické matematické myšlení se odtrhuje od alfanumerického kódu, ve kterém bylo zasazené.

Mluvený jazyk ale nebude úplně překonaný. Odpoutá se od abecedy, rozbují se a zaplaví celou scénu. Flusser se však obává, že mluvený jazyk nás sice bude všude obklopot, ale že již bude jen sloužit jiným dominantním kódům a bude tak degradován.

Flusser vkládá naděje do poezie, která podle něj představuje *„protiklad napodobování, poezie se vydá dosud netušenými cestami, které se ukážou díky zavedení nových přístrojů a jim odpovídajícím nových kódů.“ (Flusser 2007: 74)* Poezii chápe Flusser jako opak imitace, obrazy se tedy odpoutají od mimetické funkce a budou tvořivé a básnické.

Dále se Flusser zmiňuje o širším přínosu poezie (v širším slova smyslu). Říká, že bez jejích modelů bychom nebyli schopni cokoliv vnímat. Básníci nám dodali modely, na jejichž základě vidíme, slyšíme, cítíme, atd. Flusser rozlišuje nového básníka od alfabetského. Alfabetský básník pracuje se slovy a pravidly jazyka, kdežto básník používající k práci přístroje manipuluje s digitálními kódy a tudíž kalkuluje. Básník mění jazyková pravidla pomocí náhodných permutací. Básník se mění spíše v techniku jazyka. Významný rozdíl vidí Flusser v adresátech těchto dvou odlišných básnění. Alfabetský básník adresuje básně čtenáři, který čtením básně dovrší. Adresuje je kritikům. Nový básník manipuluje s permutacemi a předává básně dalším básníkům, nelze zde již hovořit o kritice. Nové kódy, které bude používat nové básnění se již nebudou číst, ale luštit novým způsobem. S koncem abecedního psaní se Flusser obává konce čtení, kritického dešifrování. Obavu vyjadřuje takto: „*V budoucnosti se budou nekriticky přijímat všechna poselství, zejména modely vnímání a prožívání. Informatická revoluce by lidi mohla přeměnit na nekriticky permutující příjemce poselství, tedy roboty.*“ (Flusser 2007: 80)

Flusser se zabývá různými způsoby čtení. Naše staré čtení nazývá kritickým. Číst totiž lze pouze na základě nějaké víry, bez ní není nic kritizovatelné a tudíž i čitelné. Když jsme ztratili tuto víru, ztratili jsme i schopnost číst. Flusser tvrdí, že se ocitáme v krizi čtení, ale zároveň nastiňuje jinou, novou možnost čtení. Nazývá ho „komputování“. Komputování znamená skládání z částic, které tvoří svět a dávání jim smysl. Skládající čtení samo dává přečtenému textu smysl. Pro lidi, kteří čtou nově, znaky ve světě nic neznamenají, nic za nimi nestojí. Prostřednictvím mozaik vytváří skutečnost, tj. na znaky naprojektují nějaký smysl. Tento přechod ze starého do nového způsobu čtení nazývá Flusser „*skokem z historického, hodnotícího, politického vědomí do kybernetického, smysl dodávajícího, hravého vědomí.*“ (Flusser 2007: 88)

Flusser si je jist zánikem psaní a očekává ho. Důvodem je vznik nového vědomí, které používá jiné kódy. S obavami ze zániku psaní se vynořují i obavy ze ztráty schopnosti kritiky.

Flusser pokládá knihu již jako kousek umělé inteligence. Informace v ní jsou složené, komputované z písmen a je umělou oporou paměti. Kniha je podle Flussera krokem k umělým inteligencím. Knihu charakterizují tři pohyby: obrácení, rozevření a prolistování. Umělé paměti mají jiné charakteristiky. Informace, které tyto paměti ponese budou ukládány jinými metodami. Metody budou záležitostí vědy a techniky a měnit je budou moci pouze odborníci.

Flusser originálně porovnává noviny a nemateriální vysílače: elektromagnetické vysílače vysílají informace, které probíhají nepřetržitě časem, nezastaví se v okamžiku, jelikož tyto vysílače jsou nemateriální. Příjemce musí informace dostat do své paměti, aby je

mohl později využít. Noviny vysílají stejné informace jako elektromagnetické vysílače, jejich papír se ale naopak stává oporou paměti příjemců. Flusser tvrdí, že noviny se staly „*trvanlivostí, poselstvím ukazujícím směrem k věčnosti*“. (Flusser 2007: 117) Dále však uvádí, že „*trvalost se nehodí do informatické situace*.“ (Flusser 2007: 117) Navazuje poznámkou o uvažování nad novinami v minulosti. Byly chápány jako tzv. čtvrtá mocnost. Ukázalo se totiž, že moc je tam, kde se vytváří a rozdělují informace. Dnes přiděluje tisku jinou roli: tisk je průzkumníkem současných center rozhodování. Tisk chápe také jako pokus zachovat sesazené mocnosti při životě – kdyby jich nebylo, už bychom lépe viděli současnou depolitizaci a kybernetizaci moci. S tím souvisí fakt, že noviny, jakožto písemnosti, jsou výtvor historického vědomí. Nezapadají tedy do současné posthistorické situace a zmizí, jakmile se nové vysílače masově rozšíří. S nimi zmizí i politické vědomí, které je vyjadřováno v alfanumerickém kódu. „*Do obrazů a zvuků už politické vědomí překódovat nejde, jelikož by ztratilo to hlavní – linearitu*.“ (Flusser 2007: 118 - 119) Se zánikem novin bude souviset i zánik historického vědomí. O zániku novin a písma Flusser nepochybuje. Pokládá si jinou otázku: „*Přenesení se fašistická, centrálně vysílaná struktura novin po jejich zániku do nových médií, a zesílí ještě, nebo se díky nim právě zvýznamní jiná, síťově propojená schémata?*“

Flusser se dále zastavuje u scénářů, které označuje za hybridy – sice v nich stále jde o řady písmen, ty je ale třeba překódovat na obrazy. Jejich záměrem je tedy vytvářet obrazy. Zde Flusser ukazuje, že písmo kdysi vyšlo z obrazů jen pro to, aby se k nim nyní zase navrátilo. Scénáristé signalizují ústup dějin a nástup aparátů.

V současnosti jsme svědky toho, jak digitální kódy překonávají písmo. Stejně tak v minulosti abeceda překonávala piktogramy. Při této změně je nutné nahradit i způsob myšlení – „*z procesuálního myšlení musíme přejít na strukturální, systémově analytické, kybernetické myšlení*.“ (Flusser 2007: 150) Flusser zdůrazňuje, jak těžký je takový přechod pro člověka, který se již jednou naučil abecedu. Dodává však, že naučit se novému způsobu myšlení bude pro naše děti čím dál snazší. Důvodem je to, že je velmi těžké zapomenout to, co jsme se již jednou naučili. Nové kódy nelze uložit v našich pamětech nad abecedu, tyto kódy se s abecedou nesnáší. Vše je třeba se naučit nanovo. Navrátit se do školky. Naučit se psát digitálně, vše překódovat, přemyslet celé naše dějiny dozadu i dopředu. Vygumovat abecedu. Flusser vyzdvihuje přínos lidí, kteří se při překódování staví k problematice tak, že si uvědomují nevyhnutelnost překódování a zároveň jeho náročnost, fakt, že se musí přeučit. Díky takovým lidem, kteří vytvoří filosofii a teorii překládání by se mohl stát přechod

z abecední kultury do nové vědomým překračováním podmínek myšlení a života. Kdyby taková teorie nevznikla, mohlo by dojít k úpadku do analfabetického barbarství.

3.1.3. Fotografie a nástup „technoobrazu“

„Povrchní“ technický obraz k nám nepromlouvá vůbec nijak.“ (Jameson 1991)

Základní rozdíl mezi fotografií a tradičním obrazem lze charakterizovat takto: Fotografie zastírá to, že je zprostředkováním. U tradičních obrazů se to, že jsou zprostředkováním dalo lehce rozpoznat, neboť vždy zahrnovaly určitá zkrácení či charakteristiky vycházející ze specifického vidění a rukopisu umělce, který je vytvořil.

Vynález fotografie a s ním začátek posthistorie byl podle Flussera stejným milníkem, jako byl vynález lineárního písma. Fotografií začíná „*posthistorická existence člověka*“. (Flusser 1996: 16) Posthistorii chápe Flusser jako zpětné převedení pojmů do představ. Posthistorie nastupuje po skončení lineárního, historického období, po pádu nadvlády textu. Překonání linearity je zároveň zrušením lineárního myšlení, směrovanosti historického času a také představy vývoje jako pokroku. Důsledkem toho je nástup nové etapy dějin, posthistorie, s nadvládou technických obrazů a synchronní historií, ve které se již rozlišuje „méně dříve“ a „více dříve“.

Fotografie je pro Flussera příkladem technického obrazu. U technických obrazů, tedy i u fotografie lze uvěřit, že byla zhotovena scénou samou, kterou zobrazuje. Naopak, jak jsme již zmiňovali u tradičního obrazu, u tradiční malby poznáme, že byla někým zhotovena. „*Technické strany předstírají, že jsou symptomy těch scén, které miní.*“ (Flusser 1996: 16) Flusser uvádí, že dnes k nám přichází nejvíce informací v podobě technických obrazů, a proto je nutné odhalit klam, jenž se uvnitř těchto obrazů ukrývá. Všichni podléháme klamu, že jsou fotografie objektivním zobrazením scén. Věříme, že za nimi není skryt žádný záměr, a že jsou věrnými reprodukcemi toho, co je jimi „míněno“. Toto je však záměrem technických obrazů – abychom věřili v jejich symptomatickou povahu a zapomněli, že ve skutečnosti jsou symbolické. Tento záměrný klam lze dle Flussera demaskovat, a to zvláštní schopností: „*technoimaginací*“³. Technoimaginace se při dešifrování poselství fotografie musí zaměřit na spojení mezi fotoaparátem a jeho uživatelem. Tento vztah je totiž odlišný od vztahu jako je například vztah malíře a štětce. U fotografování se totiž pohybuje nejen aparát v závislosti na fotografovi, ale i fotograf v závislosti na aparátu. „*Fotograf je „funkcionářem“ fotoaparátu.*“ (Flusser 1996: 18)

„*Fotoaparáty jsou stroje, jejichž funkce je pro člověka neprůhledná.*“ (Flusser 1996: 18) Člověk takovým strojům slouží. Fotoaparát je druh nástroje, ale již to není nástroj jako například malířův štětec. Flusser tvrdí, že za průmyslové revoluce došlo k zásadnímu obratu

³ technoimaginace – schopnost vědomě utvářet obrazy pojmů a ty potom dešifrovat jako symboly pojmů

mezi člověkem a nástrojem. Nástroj se tak stal strojem, kterému musí člověk sloužit. Jeho funkce je pro člověka neprůhledná. Aparáty jsou symbolizující stroje, které mění význam světa. Symbolizující a osmyslovací⁴ funkci lidé často nechápou správně. Podle Flussera může být toto nepochopení nebezpečné a proto vybízí ke studiu fotografování. Přitom zjišťuje, že fotografické gesto je ideologické. (Flusser 1996) Při fotografickém gestu hledá fotograf stanoviska a názory na svět. Fotografie odráží záměr fotografa vyfotit scénu, s ohledem na příjemce. Fotografie tedy není „reprodukce scény, ale výpověď o specifickém stanovisku“. (Flusser 1996: 19) Fotograf se také musí pohybovat v závislosti na konstrukci fotoaparátu, v rámci možností, které aparát nabízí, v rámci fotografických kategorií.

Technické obrazy se od tradičních obrazů podle Flussera liší tím, že jsou jejich poselství kódována symboly. A toto kódování dodržuje pravidla, která pochází z vědeckých teorií. Abychom tedy mohli dešifrovat fotografii, nebo jakékoli jiné technické obrazy, musíme znát vědecké teorie, na nichž jsou založeny aparáty, které tyto obrazy vytváří.

Flusser ukazuje své myšlenky na příkladu fotografie, jakožto na příkladu nejjednoduššího a prvního technoobrazu – je na ní patrné, že bez znalosti teorie ji nelze dešifrovat. Nechtějí-li být lidé dezorientováni, musí rozvinout technoimaginaci a „posthistorické vědomí“. „Technické obrazy je nutné přijímat jako symboly, nikoli jako symptomy.“ (Flusser 1996: 22)

Flusser vysvětluje rozdíl mezi tradičním a technickým obrazem na příkladu rozdílu jeskynní malby koně a fotografii koně. Lidé se na fotografii koně dívají stejným způsobem jako na malbu na stěně jeskyně. Fotografie ale není obrazem koně, ale obrazem dějinného vysvětlení koně. Fotograf si nedělá obraz koně (světa), ale obraz vědeckého vysvětlení, a to díky technice založené na tomto vysvětlení. Navíc obraz nedělá ten, kdo mačká spoušť, ale ten, kdo fotoaparát kdysi navrhl.

Technické obrazy se zjemňují, zjemňuje se jejich zrnitost. Tím se stále více podobají skutečným plochám. Rozvoj technických obrazů spočívá v tom, že stále lépe předstírají, že jsou to zobrazené scény, a nikoli aparátové výpočty.

⁴ dávání smyslu

3.1.4. Obraz a elektronická média

Podle Flusserova výkladu na začátku 19. století, kdy byla průmyslová revoluce na vrcholu, se začaly z každodenních životů vytrácet obrazy. Nastoupila šedá průmyslová města a s nimi vědecký pokrok, kterému lidé kvůli jeho rychlému rozvoji přestali správně rozumět. Proto měly nastoupit kamery a opět vnést lidem do životů obrazy. Těmito obrazy měly kamery nabízet lidem představy o světě. Obyvatelstvo mělo ještě z velké části magické vědomí, které je podle Flussera charakteristické pro předhistorické období bez písma, kdy magické vědomí zajišťovalo propojení člověka s okolím a kdy ještě k orientaci ve světě člověku sloužily tradiční obrazy a řeč. Fotografie měly toto vědomí začlenit do pokrokového dějinného vědomí. „*Obrazy měly „dokumentovat“ dějiny.*“ (Flusser 1996: 135)

Flusser tvrdí, že fotografie děním manipuluje (Flusser 1996: 135) - fotograf totiž vystupuje z řetězce příčin a následků a „snímá“ scénu. Scénu překódovává do plochy. Snaží se ji učinit „fotogenickou“. Obraz je tak postaven mimo dějiny. „*Obraz vyjímá jednu událost z toku a zpracovává ji, aby ji pak znovu do dějin vrátil jako „dokument“.*“ (Flusser 1996: 135) Zde začíná posthistorie. Flusser zdůrazňuje, že neproblematický není přenos z historického vědomí do magického vědomí, ale to, jak se fotografie zpět vkládají do dějin. „*Z dějinného vědomí se prostřednictvím fotografie opět stává vědomí magické.*“ (Flusser 1996: 136) Takového postavení obrazu využíval například fašismus nebo nacismus. Tyto ideologie manipulovaly magickým jednáním ve svůj prospěch. Fotografie je ideálním médiem pro manipulaci. Fotografie bývá považována za dokonalý otisk reality a můžeme nalézt mnoho příkladů z historie, kdy byla součástí propagandy, vzpomeňme si jen u nás na komunistický režim, kdy se v novinách i časopisech objevovaly fotografie „šťastných“ dělnických vrstev.

Flusser tvrdí, že obraz se dnes stal cílem dějin: „*Vše se děje proto, aby to bylo snímáno.*“ (Flusser 1996: 137) Změnil se vztah mezi obrazem a dějinami. Dějiny dostaly cíl: „*Být snímány v obraze, ze kterého se vynořují do věčnosti.*“ (Flusser 1996: 137) Dějiny se staly magickými samy o sobě.

Flusser je zastáncem názoru, že obrazy stojí na konci dějin a odtud je snímají a překódovávají do nehybné scény. „*Obrazy jsou počátkem a zároveň cílem dění.*“ (Flusser 1996: 137) V tomto okamžiku začíná posthistorie a lidé se musí naučit myslet posthistoricky. Obraz už neukazuje na svět, jak tomu bylo dříve, ale je to naopak – svět ukazuje na obraz. Věci nejsou skutečné, pokud se neobjeví na obrazovce. „*Obraz se stal svým vlastním účelem.*“ (Flusser 1996: 138)

Flusser připodobňuje fotografii k válce. (Flusser 1996: 81) Tvrdí, že „*válka a fotografie se dopouštějí zločinu na dějinách.*“ (Flusser 1996: 81) V obou se totiž zastavuje čas – válka i fotografie zastavují dějiny a snaží se za nimi odhalit něco, co zůstává, co se neděje. Válka podle Flussera ničí veškeré stávání se, čas v ní zůstává na místě a válka je tak „*otcem všech věcí, protože věci nejsou stáváním se, ale tak-bytím.*“ (Flusser 1996: 81) Fotografii označuje jako „*matku všech věcí*“, (Flusser 1996: 81) protože je zároveň koncem plynutí a dění a činí viditelným to, co „*stojí v kroužení*“⁵ a ne to, co plyne. Fotoaparát „*snímá, vyjímá dění z příběhu, překóduje vyňaté do scény a přenáší snímané do klidového stavu.*“ (Flusser 1996: 83) Snímky příběh zmrtevují, ruší. Fotografie již 150 let pohlcují dějiny a zobrazují je ve svých obrazových plochách. Dějiny tak získaly podle Flussera cíl – budou vnímány.

⁵ to, co se otáčí (Flusser 1996:82)

4. Marshall McLuhan

McLuhan je tvůrcem mnoha originálních myšlenkových koncepcí. Mezi nejznámější patří široké „*orgánově substituční*“ pojetí médií, rozlišení médií na „*horká*“ a „*chladná*“ a pojem „*globální vesnice*“. Široké, „*orgánově substituční*“ pojetí médií souvisí s pojmem extenze. McLuhan prohlásil, že veškerá média jsou „*extenzí člověka*“, tedy rozšířením (či prodloužením) našich smyslů. (McQuail 2002: 132) Přičemž jako médium chápal každou technologii, která rozšiřuje mentální či fyziologické schopnosti člověka mimo jeho mysl a tělo. Kniha je extenzí naší mysli a paměti, dalekohled je extenzí našich očí, telefon našich uší, elektrina je extenzí naší centrální nervové soustavy.

McLuhan uvádí v prologu knihy *Gutenbergova galaxie* citát antropologa Edwarda T.Halla: „*Dnešní člověk si vytvořil extenze prakticky všeho, co kdysi dělal tělem. Vývoj zbraní začíná zuby a pěstmi a končí atomovou bombou. Oblečení a domy jsou extenzí biologického termoregulačního mechanismu člověka. Nábytek nahrazuje dřepění a sezení na zemi. Elektrické nástroje, brýle, televize, telefony a knihy, které mohou přenášet hlas časem i prostorem, jsou příklady fyzických extenzí. Peníze jsou prostředkem k rozšíření dosahu práce a k jejímu uchování. Dopravní síť má dnes stejnou funkci jako kdysi noha a záda. Všechny hmatatelné věci, které člověk vytvořil, můžeme pokládat za extenze toho, co člověk kdysi dělal svým tělem nebo nějakou zvláštní částí těla.*“ (Hall 1973: 79)

Z takového chápání médií vyvodil McLuhan svůj zřejmě nejslavnější aforismus „*médium je poselstvím*“. „*Poselstvím*“ každého média nebo technologie je změna měřítka, tempa nebo modelu, které zavádí do lidských záležitostí. (McLuhan 1991: 20) Převědeme-li tento aforismus do praxe, znamená, že to, že se díváme právě na televizi, nás ovlivňuje více, než to, na co se v televizi díváme.

McLuhanovo dílo je v mnoha ohledech objevné a předvídající spoustu událostí a změn, které se odehrály na přelomu dvacátého a dvacátého prvního století. Fascinující na něm je, že McLuhan se nedožil internetového věku a přesto jsou jeho postřehy kolem jiných elektronických médií tak nadčasové, že je lze přenést do dnešních dnů. Je to způsobeno pohledem zvenku, který si McLuhan k médiím zachovával a dokázal se tak odpoutat od tradičního pojetí. Celé dílo je nadčasové a je důležité v procesu chápání médií a jejich významu. V díle *Člověk, média a elektronická kultura* jsou shrnuty zásadní McLuhanovy myšlenky a závratná vysvětlení změn, kterými prošlo vnímání uživatelů masmédií. Společným jmenovatelem je hledání smyslu a významu napříč stoletími rozvoje nejrůznějších typů médií.

McLuhan se věnuje reklamě a zábavě jako jevům základního kulturního významu. Zkoumá splynutí kultury a obchodu a vážně se zabývá reklamou a zábavou jako jevy základního kulturního významu. Dále se věnuje tisku a elektrické revoluci tak, aby byl vidět základní kontrast mezi tiskem a elektrickými masmédií. McLuhan ve svém díle neopomíjí téma kultura a umění, přičemž umění je podle McLuhana vážná a mocná hra a vstup populární kultury do umění je jedním z nejdůležitějších nových rysů západní kultury. McLuhan sám sebe považoval tak trochu za umělce. Vyjadřoval se vzájemně nesouvisejícími vtipnými aforistickými „sondami“, jak nazývá investigativní výroky. Jeho kritický postoj k odhalování významu je sám o sobě uměleckou formou. Řídil se podle Francise Bacona, který napsal: *„Znalost skrytá v aforismech a pozorováních je růst“ (O pokroku vědění)*. Když znalost definujeme jako pojem, zmenšuje se tím její celistvost, která je zodpovědná za nekonečnou modifikaci a popírání všech pojmů. Znalost vjemů nám umožňuje takové změny předvídat.

McLuhan odmítá mluvit o obsahu médií a všímá si pouze jejich kontextu, přičemž tento kontext spatřuje jako poselství pouze v souvislosti s fyzickou podstatou média samého. McLuhan se místo argumentů zaměřil na kontextuální pozadí. Chce, abychom se dívali, jak se náš sensorický život mění podle toho, jaká média používáme. Změněné způsoby vnímání nás mohou vést k významným objevům. McLuhan takto odhadoval základy elektrických podmínek. Nejtrefnějším přirovnáním McLuhanova stylu je asi přirovnání k básníkovi W.B. Yeatsovi, kterého McLuhan obdivoval a často i citoval. Yeats vždy odmítal vysvětlovat, o čem jsou jeho básně. Odůvodňoval to tak, že by to omezilo jejich možné významy. Vyžadoval, aby se jeho čtenáři do poezie ponořili.

Podobně se mají „uživatelé“ elektronických médií naučit vstupovat do komunikačního procesu a stát se jeho spoluvůrcem.

McLuhan dodává: *„...je nesmyslné žádat, abychom se zabývali fragmentárními cíli v elektrickém světě, který je organizován integrálně a totálně. Mladí dnes odmítají cíle, chtějí role R-O-L-E, tedy zapojení či vtažení. Chtějí naprosté vtažení. Nechtějí fragmentární, specializované cíle a úkoly.“* (McLuhan 2000: 212)

4.1. Komunikačně technologický determinismus Marshalla

McLuhana

Teoretik masmédií Marshall McLuhan se do širšího povědomí dostal a popularitu po celém světě získal díky *Gutenbergova galaxie* (1962) a *Jak rozumět médiím* (1964), kde originálně píše o vlivu médií na člověka. Ve svých dílech vychází z hlavního předpokladu, že všechna média mají na člověka závažný vliv. McLuhan zemřel poslední den v roce 1980, takže se nestihl dožít největšího rozmachu elektronických médií. Do té doby ale stihl vyslovit mnoho, dovolujeme si napsat, převratných závěrů týkajících se popisu fungování médií a také predikce budoucnosti médií. Marshall McLuhan byl silně inspirován svým učitelem, kanadským historikem a ekonomem H. A. Innisem (1894 – 1952). Innis tvrdil, že společnosti jsou závislé na formě komunikace a podle toho, jaká média existovala, taková byla společnost a probíhala komunikace. Každé médium podle Innise totiž svým způsobem ovlivňuje to, jak vnímáme svět.

H. A. Innis založil „torontskou školu“, jež zastupovala tzv. komunikačně technologický determinismus. U komunikačně technologického determinismu, který obecně hledá vztahy mezi převládající komunikační technologií a rysy společnosti, je kladen důraz na studium tendencí „*komunikačních technologií soustřeďovat se na možnost prosazování sociální změny a podmaňovat si ostatní proměnné*“. (McQuail 2002: 109) Torontská škola zastupuje tzv. *mediocentrický přístup*⁶, který přisuzuje více autonomie a vlivu samotné komunikaci a soustřeďuje se na vlastní sféru mediálních aktivit. Média jsou pro tento přístup „*primární činitelé, a dále činitelé, kteří jsou ve vleku nevyhnutelného vývoje komunikačních technologií*“. (McQuail 2002: 23) Innis objevuje například souvislost mezi přechodem od kamene k papýru a přechodem od královské moci ke kněžské. Tvrdí, že každá společnost má takové rysy podle převládajícího typu komunikace a následně, že každý typ komunikace tíhne k nějaké podobě společenského uspořádání. (Innis 1951) Innisova práce obsahuje dvě hlavní myšlenky. První, ekonomická, uvádí, že „*komunikace v toku času vede k monopolizaci výrobních prostředků a distribuce poznání nějakou skupinou či třídou*“. (McQuail 2002: 110) Můžeme z toho vyvodit, že Innis měl na mysli, že nové komunikační technologie podkopávají staré mocenské základy společnosti. Druhá myšlenka se odvíjí od dimenzí prostoru a času. Předpokládá, že prostor a čas jsou nejdůležitějšími dimenzemi pro impéria. Některé

⁶ Protipólem mediocentrického přístupu je sociocentrický přístup, soustřeďující se kolem pojmu společnost, média jsou podle něj odrazy politických a ekonomických sil, teorie médií není nic jiného než zvláštní aplikace obecnější sociální teorie (Golding a Murdock, 1978)

komunikační prostředky tíhnou k prostoru a jiné k času, podle toho impéria trvají buď v čase (například starověký Egypt) nebo v prostoru (Řím).

Marshall Mc Luhan v návaznosti na Innise tvrdil, že to, co nás nejvíce formuje, sdělení, není obsah, ale samo médium a sociální kontext, se kterým je vázáno. Tedy *Medium is the message* – volně přeloženo znamená ani ne tak to, co se v médiu sděluje, jako především, že samo médium je sdělením. McLuhan ukázal, že to, co je nejdůležitější a co způsobuje největší změny v našem životě, je skryté v prostředí a neuvědomujeme si to. Užitečnost McLuhanovy práce spočívá v tom, že v našem světě přetíženém protichůdnými informacemi pomáhá objevit skryté struktury a významy.

4.2. Horká a chladná média

O rozlišení médií na „horká“ a „chladná“ se podrobně dočteme zejména v knize *Jak rozumět médiím*.

Rozlišení médií na „horká“ a „chladná“ je založeno na různých smyslových účincích, jež jednotlivá média vyvolávají. „Horká“ média jsou například rozhlas, fotografie nebo film – jsou vysokodefiniční a umožňují nízkou participaci ze strany uživatele. Jsou orientována na jeden smysl. Horká média mají pro uživatele více informací a podporují pasivitu.

Naopak „chladná“ média jako například televize, telefon, komiks jsou nízkodefiniční a vyžadují mnohem vyšší smyslové zapojení a doplňování chybějících informací ze strany uživatele. Uživatel se na tomto médiu více podílí. Chladná média jsou prostší tření.

„Horké médium je extenzí jediného smyslu pomocí „vysoké definice“. Vysoká definice je stav naplněnosti daty. Fotografie je vizuálně „vysokodefiniční“. Karikatura je „nízkodefiniční“, prostě proto, že je v ní velmi málo vizuálních informací. Telefon je chladné médium, nízkodefiniční, protože ucho dostává jen skrovné množství informací. A řeč je chladné médium, protože posluchač toho dostává tak málo a tolik toho musí doplnit. Na druhé straně horká média nemusí být posluchači v takové míře zaplňována či doplňována...Je proto přirozené, že účinky, které má na uživatele horké médium, jako je rozhlas, se značně liší od účinků chladných médií, jako je telefon.“ (McLuhan 1991: 33)

Čím jsou média „studenější“ a tím pádem čím více našich smyslů je zapojeno do získávání významu, tím více jsme vtaženi do procesu prožívání a tím zúčastněnější je náš prožitek. Podle tohoto předpokladu je prožívání světa čtením tištěných textů izolující a nezúčastněné – podporuje racionální, individuální přístup. Naopak sledování televize do procesu vtahuje, není však příliš informativní. Navíc podporuje vznik méně racionálního a promyšleného přístupu. (McQuail 2002: 133) Složitější je situace týkající se „meta-médií“, například počítače, ve kterém se potkávají horká i chladná média. Pojem vtahování do procesu, takzvané vnoření, je náznakem virtuality v McLuhanově myšlení. McLuhan virtualitu ještě neznal, ale v jeho tezích o horkých a chladných médiích lze najít první impulsy pro definici a popis virtuálna. Elektronická média mají vlastnosti virtuality. Elektrický přenos je podle McLuhana všude, kde ho chceme mít. Jsme zároveň při přenosu (telefon, televizní vysílání) daleko od toho druhého, ale zároveň blízko. Virtualita je v tomto kontextu chladným médiem.

Horká média	Chladná média
Vysokodefiniční	Nízkodefiniční
Izolují	Vtahují
Nezúčastněná	Zúčastněná
Nízká participace uživatele	Vysoká participace uživatele
Racionální, individuální přístup	Méně racionální a méně promyšlený přístup
Podporují pasivitu	Podporují aktivitu
Zapojují 1 smysl	Zapojují více smyslů
Nenutí doplňovat informace od uživatele – stav dobrého naplnění daty	Nutnost doplnění chybějících informací ze strany uživatele – nízká úroveň informací
Rozhlas, fotografie, text, film, fonetická abeceda, přednáška, kniha	Karikatura, komiks, telefon, televize, hieroglyfy, psané znaky, seminář, rozhovor, řeč

Vezmeme-li etapy vývoje společnosti, jak je vymezuje McLuhan, postupně, a pokusíme se je rozčlenit podle převládajícího horkého nebo chladného média, zjistíme, že kmenový člověk orální kultury je vtažen do bezprostřední komunikace, a to všemi smysly - poslouchá řeč, vnímá tón hlasu, gesta. Hlavním médiem orální kultury je řeč, která je chladná, to znamená, že zapojuje více smyslů a vtahuje člověka. Celé období můžeme označit za chladné, u člověka vyžaduje plné zapojení smyslů, nahrává tak integritě společnosti, harmonii a simultánním vztahům. Člověk nemůže na podněty orální kultury nereagovat.

Po vzniku a zavedení fonetické abecedy se dostává do centra pozornosti zrak. Informace člověk již nezískává pomocí řeči, ale v podobě písma. To podporuje specializaci a individualizaci člověka. Člověk již nereaguje bezprostředně a spontánně, ale promyšleně. Za vše může horké médium písmo. Vlastnosti horkého média písma jsou později znásobené vynálezem knihtisku. Člověk je vymaněn z kmenové pospolitosti, odděluje se, prosazuje se vlastní názor. Hlavním smyslem je zrak. tyto změny měly podle McLuhana dalekosáhlé důsledky, se specializací vzniká i moc, někteří vědí více než druzí a jsou schopni kontrolovat vzdálená území.

S vynálezem telegrafu začíná pro McLuhana elektronické období, ve kterém opět začínají převažovat chladná média jako televize, telefon. Ty opět vyžadují plné zapojení smyslů a doplňování informací ze strany uživatele, člověk je opět plně vtažený. Elektronická média přináší možnost okamžitého přenosu informací, které McLuhan připodobňuje ke

komunikaci v kmenové předliterární společnosti. Vtaženost uživatelů je ale již na jiném základě, složitou komunikaci v elektrickém věku převzaly technologie. Zrušily vzdálenost mezi akcí a reakcí jako to bylo v mechanickém věku. Lidé se spolu účastní komunikace, harmonie smyslů je opět obnovena. Elektronická média prodlužují celou naši nervovou soustavu, již se tedy nejedná o prodloužení jednoho smyslu. McLuhan předvídá vznik globální vesnice, návrat ke kmenovosti, ale na již jiné úrovni.

3 stádia vývoje společnosti	období podle převládajícího horkého nebo chladného média
orální akustický věk	chladné
literární vizuální věk	horké
elektrický akustický věk	chladné

4.3. Média a kulturní změna – McLuhanův výklad kulturních dějin

Marshall McLuhan byl významný teoretik masmédií. Stejně jako Vilém Flusser se zabýval tím, jak se s proměnou médií mění i kultura a společnost. Sledoval, jak nástup a rozvoj elektronické technologie zásadně proměňuje způsob lidského myšlení. Sledoval také boj mezi texty a obrazy. Ve svých raných dílech se zabýval historickou perspektivou komunikačních technologií, později aplikoval své myšlenky a koncepty na současná média a současný svět.

McLuhan vidí kulturní vývoj na pozadí změn forem komunikace a technologií, které člověk v dané době používá. Teorie kulturní změny podle McLuhana není možná bez znalosti měnících se poměrů mezi smysly v důsledku technologických změn. *„Teorie kulturní změny je nemožná bez znalosti měnících se poměrů mezi smysly, jež jsou způsobeny různými externalizacemi našich smyslů.“* (McLuhan 2000: 147)

Dále je třeba vysvětlit pojmy, které McLuhan při popisu vývoje lidské společnosti používá. Rozlišuje „akustickou“ a „vizuální“ kulturu. Ta první se vyznačuje simultánností, informace se k jedinci dostávají ze všech směrů a najednou, simultánně. Komunikace mezi lidmi je okamžitá. Tento typ kultury nazývá McLuhan synonymy auditivní, kmenová nebo tribální kultura. Akustické je například médium noviny (informace přichází jakoby odkudkoliv a stránka novin je nelineární) a samozřejmě virtuální média, ty jsou bezprostřední a „všesměrové“. Akustická kultura je založena na médiu ucha. Naopak vizuální kultura je založena na oku – do této kultury spadá období nadvlády tisku. Tato kultura, ve které převládá abstraktní text, nutí člověka chápat věci po sobě, lineárně.

Neopomineme pojem tetráda, česky čtveřice, McLuhanův pokus formulovat zákony médií ve vědecké formě: McLuhan formuloval čtyři zákony nebo účinky médií. Amplifikaci (zvětšení), zastarávání, nápravu a zvrát. Amplifikace vypovídá o tom, jaké aspekty společnosti médium posiluje nebo zvětšuje. Zastarávání vypovídá o tom, jaké aspekty médií, které převažovaly před příchodem daného média, toto médium zastíní nebo je učiní zastaralými a také vypovídá o tom, čemu z minulé zastaralosti vrací médium důležitost. Zvrát vypovídá o tom, v co se médium promění nebo k čemu se navrátí nazpět poté, když se naplno rozběhlo nebo rozvinulo svůj plný potenciál. (Horrocks 2002: 76)

Vývoj lidské společnosti rozděluje McLuhan následovně:

1. období označuje McLuhan jako chladné. Charakterizuje ho kmenová a mýtická orální společnost mluveného slova. Toto období je orálním věkem. Slovo jako médium orální kultury zapojuje všechny smysly.

Ve 2. období, které je podle McLuhana horké, vládne individualistická a lineární literární společnost. Nadchází industriální věk, ve kterém vznikla fonetická abeceda. Médium je písmo. Dochází k vynálezu knihtisku. Mechanický věk expandoval a vnesl mezi lidi racionálnost a odstup. Jednotnost nahradila složitost orální společnosti. Horké médium písmo málo vtahuje smysly. Svět je světem tisku a je mechanický, objektivní a nezúčastněný

Díky elektronickým médiím ve 20. století postupně přechází individuální období do elektrického období. 3. období je podle McLuhana opět chladné a charakterizuje ho návrat ke kmenovosti, simultánnosti vztahů a mýtickému vnímání světa, ale na globální úrovni. Z mechanického, nezúčastněného světa tisku se díky elektronickým médiím stává vnořený, zúčastněný a bezprostřední elektronický svět. Elektrická rychlost způsobuje implozi, začínáme žít v „globální vesnici“. Elektrická energie ruší časoprostorový faktor a hloubkově vtahuje lidi do jednoho celku světa. Inkluzivní charakter elektronických médií nás vtáhl do „globální vesnice“. McLuhan nazývá nové vědomí, které vzniká, tribálním nebo kmenovým.

Vztaženo na pojmy akustická a vizuální kultura podle McLuhana - první období je akustické, simultánní. Člověk byl s prostředím zajedno, jeho smysly byly v harmonii. (Horrocks 2002: 41) Kultura díky tomu byla jednotná a aktivní. Fungovaly zde interaktivní výměny a hlavní v této společnosti byla řeč a naslouchání. Akustické mediální prostředí bylo přerušeno několika stoletími vizuální kultury, které začalo vynálezem písma, ve kterém se rozmohla gramotnost a vznikl tisk. V tomto období se úplně změnil vztah mezi člověkem a prostředím. Písmo vneslo důraz na vizuálno. Dialog ustoupil do pozadí. Myšlenky se začaly rozvíjet za sebou, lineárně. Lidé začali být izolovaní. Elektronická doba, ve které nyní žijeme, je návratem k původní akustické kultuře, žijeme opět v simultánním dění a společnost se navrátila do kmenové sjednocené společnosti, kterou McLuhan nazývá „globální vesnici“. Elektronická média nás znovu sjednocují. Tento nový věk je opět simultánní, je to svět „všeho naráz“. McLuhan zde uvádí, že „čas se zastavil a prostor zmizel“. (McLuhan 2000: 243) V tomto okamžiku McLuhanových úvah nacházíme podobnost s Viriliovým světovým časem, o kterém se dočítáme v díle *Informatická bomba*. Světový čas má pak důsledky i pro naše vnímání prostoru. Podle Virilia je světový čas absolutní čas, který nezná hranice a nezná prodlevy, dokáže „v okamžiku dát to, co čas uděluje jen po troškách“, světový čas je časem neustálé interakce (neustálého feedbacku), „dnes už neexistuje zde, všechno je nyní“, (Virilio 1994: 134) hloubkový čas je časem „milionů let nutných ke konkréci nebeského tělesa“, dnes ale žijeme v povrchovém čase „účinku jednání na dálku“, dále rozlišuje mezi látkovým časem geofyzikální reality a světelným časem virtuální reality, světový čas (nebo povrchový čas nebo světelný čas) proměňuje naše vnímání prostoru - Atlantik a Pacifik je zámožní rozlohou

pouze pro námořníky, pro nás je to prostor překonávaný vysokou atmosférickou rychlostí. (Virilio 1994: 133 – 149)

McLuhan tedy rozděluje vývoj společnosti na tři velké historické etapy. Začíná počáteční jednotou v orální kultuře, dále nastupuje období fragmentace v psaní a tisku v mechanickém věku a vývoj společnosti se ve třetí fázi opět navrácí ke sjednocení, způsobeném elektronickými médii v elektronickém období. To, jaké technologie převládaly v jakém období, odráží, jak je člověk spojen s realitou. Tento vztah však neznamena, že vztah mezi médii a realitou je podmíněn historickými okolnostmi. (Horrocks 2002: 46) Hlavní pro vztah médií, technologií k realitě je poměr mezi lidskými smysly. Jak jsme již uvedli, média jsou podle McLuhana umělým prodloužením smyslů a pro McLuhana je velice významné rovnocennost a jednota smyslů. Říká dokonce, že jejich rovnocennost a integrita je cíl médií. Smysly zrak, sluch, hmat by měly být díky médiím rovnocenné a jednotné. Podle McLuhana toto dokáží elektronická média, která umožňují simultánnost. Jednota a simultánní působení předznamenávají podle McLuhana návrat k realitě. V mechanickém období byly lidské smysly prodloužené médii rozděleny. Nové technologie, elektronická média nám zaručí návrat k realitě. Součástí tohoto přístupu Marshalla McLuhana je varování a nabádání ke správnému užívání médií a rozlišování jejich účinků. Tím se navrátíme ke kmenovému vědomí před mechanickou dobou s kritickým uvědoměním o účincích médií. McLuhan dodává: „*nová média nejsou mostem mezi člověkem a přírodou, ona sama jsou přírodou.*“⁷ (McLuhan 1967)

McLuhanovu teorii o globální vesnici nelze číst jen jako model globálního spojení lidí a kolektivního vědomí. McLuhan upozorňuje, že elektrické spojení má dopad na lidské smysly a dokonce varuje před tzv. „*odhmotněním člověka*“. Jedná se o nebezpečí pro člověka, jemuž hrozí ztráta tělesnosti. McLuhanovo poselství nám říká, že si máme být vědomi dynamiky elektronické kultury, záplavy informací a médií a neustále vysílat tzv. sondy a zkoumat účinky médií.

4.3.1. Akustická pospolitost

Akustickou pospolitostí nazývá McLuhan společnost v období do vynálezu fonetické abecedy. V tomto období byl pro člověka nejdůležitějším smyslem sluch, který se z praktických důvodů vyvinul na mnohem vyšší úrovni než zrak. V kmenovém světě měly svoji důležitost také počitky hmatu, chuti a čichu. Kulturu v akustické pospolitosti McLuhan nazývá orální, vztahy a smysly v ní byly vyvážené, simultánní a kmenové. Sluch jako horké médium vtahuje a přispívá tak ke spřízněnosti a vzájemné závislosti lidí. Vymezuje se tak od chladného média zraku, které později přispělo k individualizaci a izolaci gramotného člověka. Prvním a hlavním médiem byla v akustické pospolitosti řeč. Nikdo tak nevěděl více než druhý a tak ještě nemohlo dojít ke specializaci a individualizaci. V akusticky pospolitě společnosti probíhají všechny akce simultánně. Akustický prostor, ve kterém žije člověk akustické pospolitosti, je prostor charakteristický tím, že nemá střed ani kraj, je vnímán simultánně prostřednictvím všech smyslů. Člověk v této kultuře vedl komplexní život díky sluchu, který nelze zaměřit a je synestetický, a nikoliv analytický jako zrak. Odlišnosti akustického prostoru od obrazového prostoru lze vymezit při výzkumu lidského mozku. Levá hemisféra je vizuální stranou mozku a ovládá naši linearitu a posloupnost. Zato pravá hemisféra je označována za akustickou stranu mozku. Její doménou je simultaneita a syntetika. Od nástupu fonetické abecedy byla pravá, akustická strana mozku potlačována a převážila dominance levé hemisféry.

McLuhan popisuje akustickou společnost jako společnost, ve které lidé žili mnohem bohatším životem než gramotný člověk. Bylo to díky simultánnímu a diskontinuálnímu způsobu života. Hlavním médiem bylo mluvené slovo. Lidé získávali informace pomocí řeči, byli na tomto způsobu získávání informací závislí a tato závislost je vtažovala do kmenové sítě. „*A protože mluvené slovo, které přenáší intonací tak bohaté emoce jako hněv, radost, zármutek, strach, má větší citový náboj než slovo psané, byl kmenový člověk mnohem přirozenější a vášnivě přelétavý.*“ (Flusser 2000: 220)

Kmenového člověka lze nazvat celistvým člověkem, který žil v celkové harmonii a komplexní synestezii. Tento člověk byl součástí kolektivního nevědomí. Jeho magický, integrální svět byl modelován mýty a rituály. Platily zde božské a nenapadnutelné hodnoty. Fonetická abeceda kmenovým člověkem podle McLuhana doslova otrásla. „*Z celistvého člověka se stal člověk dílčí, fragmentární.*“ (McLuhan 2000: 221) McLuhan se důkladně ve svém díle zabývá fonetickou abecedou a gramotností a tím, jak z kmenového člověka udělala člověka gramotného. Jako důkaz mu slouží dnešní africké generace, které se stávají

gramotnými a podle McLuhana u nich dochází ke stejnému procesu jako u člověka kmenového přibližně před čtyřmi tisíci lety při vynálezu fonetické abecedy. Na jejich příkladu můžeme sledovat proměnu odtržení jedince od kmenové sítě. McLuhan říká, že poté, co se z kmenového člověka stane gramotný člověk, se mu sice zlepší abstraktní intelektuální chápání, ale zato přijde o většinu emocionálních pocitů vázaných na rodovou pospolitost. (McLuhan 2000)

4.3.2. Gutenbergovská galaxie

Písmo, prostředek vývoje lidské komunikace, bylo nezávisle na sobě vynalezeno na několika místech světa, a to kolem roku 3 000 před naším letopočtem.

Marshalla McLuhan popisuje kulturní vývoj na pozadí změn forem komunikace a technologií, které člověk v daném období používal. Rozděluje vývoj lidské společnosti na kmenovou a mýtickou orální společnost mluveného slova, na individualistickou a lineární literární společnost a konečně na období kmenovosti, simultánních vztahů, období elektronického věku. McLuhan rozvíjí své úvahy na základě trojího vyprávění o počáteční jednotě v primitivních, orálních kulturách, dále o fragmentaci v psaní a tisku a o opětovném sjednocení v elektronických médiích. McLuhan ohlašuje nové kmenové elektronické vědomí, které nahradí kulturu, která vládla západu od vynálezu tisku.

Nyní nás zajímá McLuhanův pohled na období lineární literární společnosti. To charakterizuje jako individualistické. Vzniká v něm fonetická abeceda, dále nastupuje industriální věk, ve kterém došlo k vynálezu knihtisku. Mezi lidmi se vloudila racionálnost a odstup. Toto období nazývá horkým obdobím, jelikož v něm vládne horké médium – písmo, které málo vtahuje smysly. V knize *Gutenbergova galaxie* se snaží odhalit, jak se měnily formy zkušenosti, myšlení a vyjadřování pod vlivem fonetické abecedy a knihtisku. Vychází zde z myšlenky Milmana Parryho, jenž na základě studia Homéra dospěl k závěru, že orální a psaná poezie mají rozdílnou strukturu a funkce. McLuhan v knize pozoruje tzv. „*kulturní zakončení*“, která vznikla vlivem „*poruch*“ vyvolaných gramotností a později knihtiskem. V této souvislosti je vhodné připomenout McLuhanovu myšlenku, že všechna média, mezi něž počítáme i fonetickou abecedu, ale třeba i televizi, knihu, počítač a mnoho dalších věcí, které člověk vytvořil, jsou extenzemi člověka. Tato média lidem způsobují hluboké a trvalé změny. Intenzivně rozšiřují lidské orgány, smysly, nebo nervový systém. Kniha je tak příkladem fyzické extenze, která může přenášet informace časem a prostorem. Všechny hmatatelné věci, se kterými se dnes setkáváme, jsou extenzemi toho, co dřív člověk vykonával svým tělem. Jako nejzávažnější problém označuje McLuhan fakt, že „*všechny mohutné extenze smyslů vytvářejí uzavřené systémy.*“ (McLuhan 2000: 109) Rozšířené smysly, nástroje a technologie byly vždy uzavřené systémy. Ale naše smysly nejsou uzavřeným systémem, neboť vědomí je neustále převádí jeden v druhý. Odsud vyvozuje McLuhan závěry pro elektrický věk. V něm se totiž setkávají technologie, nástroje, rozšířené schopnosti a naše smysly. Rozšířené smysly ale nikdy nebyly schopny koexistence a tak

dochází ke krizi, kdy naše rozšířené smysly a smysly vytváří zkušenostní pole, které vyžaduje, aby byly kolektivně vědomými. Je třeba, aby došlo k souhře mezi těmito rozšířenými lidskými funkcemi, a ta aby se stala společně sdílenou. Dříve toto společné sdílení nebylo nutné, jelikož extenze jako abeceda nebo peníze byly „pomalé“ a společnost snášela uzavřené a oddělené systémy.

McLuhan tvrdí, že *„fonetická abeceda a s ní typografická gramotnost utváří nejen karteziánské, ale i eukleidovské vnímání.“* (McLuhan 2000: 110) Historické hledisko označuje také za uzavřený systém, který vznikl tam, kde se rozšířila gramatika. Historické hledisko podle něj úzce souvisí s typografií. Toto hledisko uzavřeného systému je neplodné – uzavřené metody nemohou navázat kontakt s historickými změnami. Bez lineárního pohledu by byl přínos při zkoumání historických procesů výraznější. Vývoj probíhal multilineárně a spojoval více samostatných prvků, proto je lineární pojetí nesprávné. Nelze reagovat pouze na části světa, nebo vývoje, ale na svět jako otevřený celek.

Fonetická abeceda způsobila podle McLuhana vzrůstající abstrakci a otevírání uzavřených společností. Uzavřené společnosti jsou společnosti založené na sluchu a řeči. V elektronickém věku dochází k opětovnému uzavření společnosti, ale na již jiné, globální úrovni.

McLuhan v návaznosti na Carothersona tvrdí, že z *„odtržení magického světa sluchu a neutrálního světa zraku vznikl civilizovaný jedinec.“* (McLuhan 2000: 126) Z toho vyvozuje, že gramotný člověk, který se objevuje od vynálezu fonetické abecedy, je rozštěpený a schizofrenní. *„Síla fonetické abecedy spočívá v tom, že odděluje význam od zvuku a zvuk převádí ve zrakový kód.“* (McLuhan 2000: 126) Fonetické písmo vyvedlo člověka ze světa úplné provázanosti, v němž dominoval sluch, simultánní vztahy a orální a akustický prostor a udělalo z něj svobodného, nezávislého, civilizovaného člověka. A člověka tento stav uvádí do stavu schizofrenie, dichotomie a traumatu gramotnosti. Lineární zápis umožnil vynález „gramatiky“ myšlení a vědy. Tato gramatika, zachycená fonetickou abecedou, byla *„vizualizací nevizuálních funkcí a vztahů.“* (McLuhan 2000: 127)

McLuhan obecně tvrdí, ať už se jedná o jakoukoliv novou technologii – abecedu či počítač, že náhlým rozšířením nějakého smyslu se poměr mezi smysly konfrontuje s novým světem. Poměr mezi smysly se tím mění. Zavedeme-li jakoukoliv technologii do stávající kultury, žádné smysly nezůstávají beze změny. Může dojít až ke stavu umrtvení nějakého smyslu. Člověk může ztratit identitu, být v tranzu ze vzniklé situace. Tento stav zažívá kmenový, negramotný člověk, který se dosud řídil sluchem a náhle je konfrontován s fonetickou abecedou.

McLuhan upozorňuje, že žádný jiný druh písma než fonetické neoddělil zrak a sluch, sémantický význam a vizuální kód. Pouze fonetické písmo dalo člověku zrak místo sluchu a od kmenové společnosti ho převedlo do civilizované společnosti. A právě tato civilizovaná společnost se v dnešní době nachází v konfliktu s elektronickým světem.

Všechny abecedy, které používáme v západním světě, jsou podle McLuhana řeckořímského původu. Tím, že abeceda naprosto unikátně oddělila zrak a sluch od sémantického a ústního vyjádření, stala se pro McLuhana nejradikálnější technologií pro homogenizaci kultur. Všechny ostatní formy písma sjednotily nanejvýše jednu kulturu a navíc tuto kulturu oddělily od ostatních kultur.

4.3.3. Globální vesnice

Od individualistické a lineární literární společnosti (Gutenbergovy galaxie) se lidstvo dostalo do etapy, o které McLuhan mluví jako o globální vesnici. *„Elektromagnetické objevy však jistě znovu vytvořily simultánní „pole“ ve všech lidských záležitostech, takže lidská rodina nyní existuje v podmínkách „globální vesnice“. Nová elektronická vzájemná závislost přetváří svět k obrazu globální vesnice.“* (McLuhan 2000: 136)

V jednom smyslu tato metafora znamená představu malého prostoru, ve kterém mohou lidé rychle komunikovat a téměř bezprostředně vědí o každé události v jejich světě. Globální vesnice v širším smyslu může znamenat komunitu, ve které mají všichni její členové možnost aktivně se podílet na jejím utváření a směřování.

Nástup globální vesnice je McLuhanem datován do doby vynalezení telegrafu, první technologie, která spustila elektronický věk. Dalšími technologiemi, které přispěly k rozmachu elektrického věku byl rozhlas, televize a dnes jsou to všechny digitální technologie a Internet. McLuhan říká, že se v této době opět od základu přeměnil komunikační systém. Psychické a společenské vědomí se navrátilo ke kmenovosti, tentokrát však již na vyšší, globální úrovni. Po specialistických technologiích, které kmenovost odstraňovaly, jsme díky elektronickým médiím a jejich inkluzivním charakterem vtahování do této globální vesnice. Děje se to díky charakteru médií, která jsou chladná. Horká média nikdy nevedou k vcítění a participaci, ale chladná média s chladným obsahem mají opačný účinek.

Podle McLuhana se v novém věku v globální vesnici mění vše kolem nás – staré hodnoty, instituce. Nastupují technologie elektrické doby – počítač, televize, nadzvukové letadlo a stlačují čas i prostor do globální vesnice.

McLuhan upozorňuje na mžikovou rychlost elektřiny, ta dává naší činnosti v elektrickém věku mytickou dimenzi. McLuhan zdůrazňuje, že i když *„žijeme myticky, dále myslíme fragmentárně a jednorozměrně.“* (McLuhan 1991: 36)

V globální vesnici v elektrickém věku se mění postavení média. Médium již nemá svůj význam a existenci samo v sobě, ale pouze ve stálé interakci s dalšími médii. (McLuhan 1991)

Elektronická média otvírají člověku podle McLuhana mnohé nové skutečnosti. Začíná existovat úplně nová společnost odmítající naše staré hodnoty, vztahy i instituce. (McLuhan 2000) Elektrické technologie již nepotřebují slova, McLuhan předvídá do budoucna úplný zánik mluveného slova a vznik globálního vědomí. Nový kmenový člověk bude v globální vesnici vtažen do kolektivního vědomí a toto vědomí je již odpoutané od

dřívějšího chápání prostoru i času. McLuhan jde až tak daleko, že hlásá zesílení lidského vědomí ve světovém měřítku bez použití verbalizace (McLuhan 2000). Jde o vznik globální telepatie, a to díky počítačům. McLuhan si představuje, že díky počítačům vznikne stav dokonalého porozumění, harmonie a jednoty. K tomuto stavu se ale musí lidstvo teprve dostat, je to podle něj dlouho trvající a bolestivý proces. Největší krizí při něm prochází člověk při hledání své identity. McLuhan označuje automatiku a kybernetiku jako prostředky, které nám tento přechod ze staré do nové společnosti pomohou zvládnout.

McLuhan se soustředil na to, jak svět prožíváme, nikoli na obsah prožívání. Každé nové médium překračuje hranice prožitku dosažené médii dosavadními a přispívá k další změně. *„Když technologie rozšíří jeden z našich smyslů, dojde v okamžiku, kdy je nová technologie zvnitřněna, k novému posunu kultury.“* (McLuhan 2000: 145)

4.4. Technologický humanista McLuhan

McLuhanovo „zpětné zrcátko“ médií znamená zvláštní postup při popisu skutečnosti. McLuhan při něm popisuje přítomnost pomocí vhledu do minulosti. Popisuje dopad a účinky různých technologií, abecedy, tisku, rozhlasu, telefonu, radia až po elektronická média. Každé médium chápe na základě „zpětného zrcátka“, kdy mu k popisu slouží starší technologie. „Hledíme na současnost přes zpětné zrcátko. „Kráčíme nazpět k budoucnosti.“ (McLuhan 1967: 74 - 75) Například médium automobil nebo počítač vnímáme na základě předešlé technologie, to znamená, že v případě auta jej zpočátku vnímáme na základě vozu taženého koněm a v případě počítače jej vnímáme na základě psacího stroje. McLuhan vyvozuje závěr, že čelíme-li nové realitě, přikloníme se při jejím vnímání k předmětům, které známe z minulosti. McLuhan se tak snažil pochopit televizní věk ve vztahu k historickému vývoji technologií.

Ve světě, v němž se skutečnost produkuje prostřednictvím obrazových informací, je stále těžší rozlišovat mezi realitou a zdáním. Skutečnost se stává znaky. McLuhan říká: „Pro uživatele televize se zprávy automaticky stávají skutečným světem a nikoli náhražkou za skutečnost. Samy jsou bezprostřední skutečností.“ (McLuhan 2000: 385) McLuhan předjímá postmoderní teorie vyznačující se pluralismem a kulturou, které vládou znaky odtržené od reality.

McLuhan sice popisoval současný svět jako „věk úzkosti“, ale nepřestal usilovat o odhalování možných základů pro novou universální společnost technologické kultury. McLuhan popisuje situaci takto: "Po třech tisíciletích specialistické exploze a rostoucí specializace a odcizení v technologických extenzích našich těl přišel dramatický zvrat. Svět se scvrkl . Elektricky smrštěný glóbus je pouhou vesnicí. Elektrická rychlost, která v náhlé implozi spojila veškeré sociální a politické funkce, značně zintenzifikovala i naše vědomí odpovědnosti." (McLuhan 1991: 16)

Autoři Jean Baudrillard a Paul Virilio rozpracovávají McLuhanovy teorie, naopak od McLuhana jsou jejich názory a závěry pesimistické.

Baudrillard přijímá McLuhanův pojem *imploze* - po dokonané explozi a expanzi euroamerické moderní civilizace, v níž lidé prostřednictvím médií dosáhli úplné extenze, přichází obrat, svět se smrskne a obrátí dovnitř, mizí lidské subjekty i možnost významu a v prázdném prostoru jde pouze o nekonečné fungování médií. Baudrillard poukazuje na nemožnost rozeznat v současném systému to, co je skutečné a co je umělé. Říká, že žijeme ve světě, který je přesycen obrazy z různorodých zdrojů. Většinu zkušeností se světem dnes lidé

získávají nikoliv ze svého reálného života, ale skrze obrazy - média, která lidem zprostředkovávají svět však často nereprodukuje obrazy reálných objektů, ale produkuje signifikanty - simulace. Realita se dnes odskutečňuje a simulovaný svět získává na váze. Baudrillard říká, že spolu s elektronickými médii nastává simulakrum třetího řádu, které už ani nezpodobňuje a nekopíruje skutečné, ke své existenci vůbec nepotřebuje skutečné ani imaginární. Odlišuje ho od simulakra druhého řádu, ve kterém je skutečnost donekonečna reprodukována, kde průmyslová výroba a sériová duplikace učinila originál stejně umělým jako jeho kopie. V simulakru třetího řádu už nejde o reprodukci podle nějakého originálu, ale podle modelu: *"skutečné je produkováno z miniaturizovaných jednotek, z matric, paměťových bank a povelových modelů"*. (Baudrillard 1994: 2) Simulakrum elektronických médií se ve snaze zakrýt, že skutečnost neexistuje, pouští do hysterické nadprodukce skutečného, až se médium zcela rozplyne a jedinou realitou se stává hyperrealita mediálních modelů. *"...věk simulaker a simulace, v němž už není žádný Bůh, žádný poslední soud, který by odlišil pravé od falešného... vše je již mrtvo i vzkříseno předem."* (Baudrillard 1994: 6)

Druhý z významných teoretiků, jenž navázal na McLuhana a jehož dílo bychom u tématu elektronických médií a jejich dopadu na naše vnímání neměli vynechat, Paul Virilio, v knize *Informatická bomba* poukazuje na současnou tendenci ignorovat jedinečnost a vše považovat za manipulovatelné a reprodukovatelné a uvádí ji do souvislosti s používáním médií umožňujících libovolně reprodukovat obrazy reálného světa a manipulovat s nimi. Virilio mluví o *„konci geografie“* (Virilio 1994: 17) - globalizace jako mutace prostoru. K té došlo díky rychlosti telekomunikací, které pokryly celou planetu. Vznikla tak virtuální realita, ve které zanikají časové vzdálenosti a fyzické polohy. Lokální se stává periferií a globální centrem. Lidé jsou koncentrováni do jednoho delokalizovaného metaměsta, které má centrum všude. (Virilio 1994: 18 - 19) Novému prostoru odpovídá nová optika, kterou je umělý horizont počítačového monitoru. Vizuální média naši kulturu znásilňují. Umlčují ji a tím ji zbavují schopnosti rozlišovat, zaujímat postoj. Příčinou je rychlost. Vizuální média podávají informace vcelku a najednou. Řeč se vedle obrazů stává těžkopádnou. Kde ale řeč musí být použita, dochází k její restrukturalizaci, aby byla tvořena jednoduchými, ale působivými výroky připomínajícími obrazy. *„Každý obraz je lepší než dlouhá řeč.“* (Virilio 1994: 24) Podle Virilia dochází k industrializaci vidění – nová média oddělují zrak od člověka a všichni se učíme vidět stejně. Média lidem předkládají výsek, který naservírují v určité podobě. Je to tzv. byznys hmatatelných jevů – na co se díváme, je uměle vytvořené. Média lidem předhazují obrazy, kterým nejde uniknout. Díky elektronickým přístrojům se stává opak – vidíme tím méně, čím více obrazů nám média předkládají. Stroje také přebírají funkci člověka – jsou

schopny vidět a lidé nestíhají obrazy interpretovat a dále myšlenkově zpracovávat. Vystává důležitost toho zpochybnit objektivní obrazy, které se objektivní pouze zdají, ve skutečnosti jsou uzpůsobeny institucemi. Dochází k rozšiřování prostoru, můžeme vidět až do vesmíru, z toho vyplývá to, že neumíme rozlišovat mezi tím co se skutečně událo, nebo ne. Optické přístroje posunuly daleko náš horizont vidění, dochází tak k prolínání virtuálního a reálného, které je navíc znesnadněné rychlostí, tím jak se rychle mihají.

McLuhan tvrdí, že všechna média - sama o sobě a bez ohledu na poselství, které přenášejí - mají na člověka a společnost závažný vliv. Na jedné straně McLuhan vyjadřuje svou osobní nechuť k revoluci, kterou způsobila nová elektronická technologie:

„Musím říci, že se na takové zvraty dívám s naprostou osobní nechtí a nespokojeností. Vidím sice, jak se z tohoto traumatického období kulturního třesku vynořuje perspektiva bohaté a kreativní společnosti, která se vrací ke kmenovému řádu, osvobozená od fragmentarizace a odcizení mechanického věku. K procesu změny však cítím jen nechuť.“ (McLuhan 2002: 247 – 248)

McLuhan jako člověk formovaný západní gramotnou tradicí osobně nebyl nadšený z elektronického zapojení všech smyslů a hledání lidské identity. McLuhan uvádí, že *„televize a všechna elektronická média rozplétají celé předivo naší společnosti, a mne, jako člověka, který je okolnostmi nucen v takové společnosti žít, její rozklad netěší.“* (McLuhan 2002: 247 – 248)

McLuhan říká, že pokud bychom této revoluci porozuměli a uměli ovlivnit její působení, mohla by se z ní vynořit méně odcizená a fragmentární společnost. McLuhan bývá označován za technologického humanistu, díky svému optimismu a víře v lepší budoucnost (hlavně v šedesátých letech dvacátého století). McLuhan chtěl vyléčit společnost, která byla fascinována technologiemi. Jako důležité viděl správné chápání mediálních poselství.

Budoucnost vidí takto: *"Máme důvody jak pro optimismus, tak pro pesimismus. Extenze lidského vědomí znásobené elektrickými médii by případně mohly být předzvěstí budoucího tisíciletí míru a blahobytu, ale také by mohly vyvolat život Antikrista - Yeatsovo divoké zvíře, jehož hodina se nachyluje, přibližuje se k Betlému, kde se má narodit... Cítím, že stojíme na prahu svobodného a radostného světa, v němž se lidský kmen může opravdu stát jednou rodinou a lidské vědomí může být osvobozeno od okovů mechanické kultury a mít možnost toulat se kosmem. Věřím hluboce a pevně v lidskou schopnost růst a učit se, ve schopnost zkoumat hloubku vlastního bytí a naučit se tajné písni, které řídí vesmír. Žijeme v přechodové epoše hluboké bolesti a tragického hledání identity, agónie naší doby je však porodní bolestí znovuzrození."* (McLuhan 2002: 249)

Koncem sedmdesátých let lze zaznamenat v McLuhanových myšlenkách změnu tónu, kterou mnozí přehlíželi a přehlížejí. V této době již bylo vidět, jak velkou moc média mohou mít a jak silně nás ovládají a McLuhan začal cítit jakousi stísněnost a začal pochybovat o otevřenosti a svobodě médií. Na tuto změnu tónu upozornil francouzský teoretik a vůdčí osobnost situacionalistů Guy Debord,⁸ autor díla *Společnost spektáklů*. Debord zavádí pojem „*společnost podívané*“, která je podle něj kapitalistickou, zejména západní společností, kde vztahy mezi lidmi zprostředkovaly obrazy z médií. Jako prvním z obhájců této společnosti byl podle Deborda McLuhan, ale jak Debord uvádí, po roce 1976 pod vlivem rozmachu masových médií svůj názor McLuhan změnil a díval se na rozvíjející se svět elektronických médií se skepsí. (Debord 1999: 33 – 34)

McLuhana chápeme jako skvělého analytika médií a jejich vlivu na náš svět, který dovede integrovat poznatky ze všech možných oborů, umí myslet jak technicky tak humanitně. Při studiu médií se dokázal odprostit od nich samých a to mu umožnilo lépe je pochopit.

Právě složitost jeho myšlenek i esejistický styl plný aforismů přispěl k tomu, že měl ve své době mnoho kritiků. Jeho styl se totiž vymykal zavedeným způsobům vědecké argumentace.

Navíc své myšlenky publikoval v době, kdy na ně většina lidí nebyla připravena a ani schopna pochopit. Na svou dobu (věhlasu dosáhl v šedesátých a sedmdesátých letech dvacátého století) publikoval příliš závratná vysvětlení změn, kterými prošlo vnímání uživatelů masmédií. Tím, že dokázal překročit hranici stínu své doby, byl mnohdy nepochopen a zatracován. McLuhan upozorňoval, že specializovaná činnost v elektrické době zastarává. Ale v době, kdy tuto myšlenku vyřkl, byla specializace vyzdvižována jako naše spása. Opravdu se nechce věřit, že McLuhan neznal internet a všechny trefné předpovědi byly způsobeny zachováním pohledu zvenku. Proto jeho závěry jakoby hleděly do budoucnosti a mnoho let čekaly až je dostihne elektronická realita. Až dnes jsme schopni si lépe představit a vidět to, co on už před několika desítkami let chápal a viděl. Perfektně odhadl to, jak elektrický proces proměňuje skutečnost.

Existuje ale řada autorů, kteří McLuhanovy závěry hodnotí jako průkopnické a prozíravé. Například Robert Logan, zabývající se ekologií médií a vývojem jazyka, o něm

⁸ Guy Debord byl francouzským marxistickým teoretikem, spisovatelem, filmařem a vůdčí osobností Situacionistické internacionály (SI), jež navazovala na dřívější umělecká hnutí dadaismu, surrealismu a lettrismu. V druhé polovině padesátých let se podílel na založení SI, která si kladla za úkol propojit moderní umění a radikálně-levicovou politiku, a tak pomoci ke zničení kapitalismu v jeho západní i východní formě. Po rozpuštění SI se Debord zabývá především filmovou tvorbou. V roce 1973 vzniká film *Společnost spektáklů*. V důsledku zdravotních potíží páchá v roce 1994 sebevraždu.

říká: „*Člověče, ten rozuměl Internetu. Byl Internetem šedesátých let. Svět ho jenom konečně dohnal. Byl Internetem v tom smyslu, že byl v kontaktu s celou zeměkouli... Byl pevně zapojený už dávno před tím, než začal vycházet časopis Wired (Zapojený). Ten člověk byl vpravdě zapojený.*“ (Benedetti 1997: 191) Jiní autoři, jako například Paul Levinson, jej chápou jako autora, který nám svým dílem dává návod, jak se vyrovnat s digitálním světem.

Ve své době ale McLuhan své největší slávy nedosáhl. Byl nařčen z ohrožování civilizace tím, že devaluje „*obsah*“ sdělení ve prospěch mediálního „*kontextu*“. Jeho texty se jevily náročné a elitářské a byly často kritikou odsuzovány. Kritici tvrdili, že jeho myšlenky nejsou dost „*logické*“. Mnoho McLuhanových principů leží za hranicemi současného vědeckého zkoumání – a tím, že své nejlepší myšlenky představil formou metafor, vypadal ve vědeckém světě opravdu trochu „*podezřelý*“. McLuhan zapojil intuici a rozšířil její prostor, člověk má vnímat svět tak, že využívá nejbohatších zdrojů představivosti. To vše odráží, že McLuhan byl vzděláním literární vědec. On sám sebe chápal jako průzkumníka, který sonduje. K negativnímu vnímání McLuhana koncem sedmdesátých let ve vědeckých kruzích přispělo i to, že se stal „populární“ a „slavnou“ osobností, vyjadřoval se k problematice médií a souvisejících témat v médiích, dokonce hrál ve filmu Woodyho Allena a podle některých byl ochotný se pro slávu zaprodát.

McLuhan si od začátku svých studií uvědomoval, jak převratné jsou současné kulturní změny. Říkal, že sonduje „*psychosociální komplex*“, výrazně změněný novými elektrickými podmínkami, že elektřina postupně transformuje všechno, zvláště způsob lidského myšlení, a upevňuje moc nejistoty při hledání absolutního poznání. Je pravděpodobné, že kritici byli hlavně rozzlobeni tím, že sami zastarali. Katedroví profesori a vědci nebyli tolik otevření elektrickému světu jako McLuhan. A McLuhan v té době zdůrazňoval úlohu prostředí a vzájemnou propojenost věcí, ekologii myšlení a moc elektrického procesu, před níž nelze uniknout a která mění společensko – politické bytí. A to odborníci, zdůrazňující specializované přístupy a přehlížející kontextuální pozadí nechtěli přijmout. McLuhanovy výzkumy týkající se technologických extenzí člověka neměly jak být ověřeny. Vývoj médií byl v sedmdesátých letech pomalejší, než byly McLuhanovy závěry a tak upadal do zapomnění a byl nařčen z toho, že se jedná o pouhé dohady.

To, že se McLuhanovy myšlenky na konci sedmdesátých let přestávaly šířit, hrálo také to, že nezkoumal média v politickém kontextu. Politika byla pro něj pouze jako reakce na technologie. Nikdy neformuloval vztah mezi médii, mocí a obchodem. Jeho myšlenky měly apolitický postoj a absence politicko – ekonomické analýzy přispěla k tomu, že se jeho myšlenky nestávaly součástí komplexních studií společnosti.

McLuhanovým myšlenkám se dostalo renesance na konci dvacátého století, kdy se s příchodem informační společnosti začaly naplňovat McLuhanovy predikce. McLuhanovo dílo v dnešním věku s technologickým rozvojem získává význam a můžeme si ověřit jeho předpovědi o elektronické kultuře v praxi a aplikovat je na nejnovější extenze člověka. Významné jsou také McLuhanovy myšlenky, které varují společnost před budoucími účinky médií. V některých myšlenkách, jako například v nejdiskutovanějším výroku, že „*Budoucí médium jako nějaké počítačové mimosmyslové vnímání bude produkovat vědomí jako hromadný obsah prostředí – a nakonec možná dokonce (povede) k malému přenosnému počítači velikosti sluchátek, který bude zpracovávat (sic) soukromou zkušenost prostřednictvím hromadné zkušenosti, jako to dnes dělají sny*“, (McLuhan 1997: 297) což lze přeložit jako že počítače by byly schopny utvářet a komunikovat myšlenky mezi myslami jednotlivců, lze zaznamenat přílišný McLuhanův technologický optimismus až romantismus. S dnešním technologickým pokrokem tyto prognózy úplně správně nekorespondují. Nacházíme i nesrovnalosti uvnitř samotného McLuhanova myšlení. Na jedné straně říká, že elektrické technologie vedou ke globální okamžitosti a decentralizaci. Na druhé straně že technologie médií působí centralisticky. Dále jeho popis médií jako homogenní, jednosměrné komunikace se kříží s jeho názorem na počítače. McLuhan se také potýká s problémem předpovědi. Analyzoval současnost a zastával názor, že analyzováním současnosti (popis vývoje a účinků technologií), popíše technologické pokroky. Tento postup je nazýván tzv. „*zpětným zrcátkem*“. McLuhan tedy nezkoumal současnost ve vztahu k budoucnosti.

5. Pojetí dějin médií Marshalla McLuhana (ve vztahu k „soupeření“ obrazu a písma) v porovnání s Flusserovým modelem kulturních dějin.

V této kapitole ukážeme důležité body Flusserova modelu kulturních dějin a porovnáme je s pojetím dějin médií Marshalla McLuhana. Ukážeme, kde se teorie dotýkají a kde se rozcházejí. Soustředí se budeme na „*soupeření*“ obrazu a písma v dějinách.

V předchozích kapitolách jsme se podrobně věnovali Flusserovu i McLuhanovu pojetí dějin médií, každému zvlášť. Nyní obě teorie přirovnáme k sobě. McLuhan se pro každé období snažil najít klíčové médium, Flusser se zase snažil určit převládající kódy komunikace. McLuhan jako stěžejní média vybral řeč, abecedu a elektronická média. Rozděluje kulturu na preliterární, literární a postliterární. Flusser určuje tři dominantní kódy tradiční obrazy, písmo a technické obrazy. Flusser rozlišuje prehistorickou, historickou a posthistorickou dobu.

McLuhan nazývá první období obdobím preliterárním, obdobím orální mýtické společnosti, která je charakterizována kmenovostí a médiem je mluvené slovo. Toto období je chladné, což znamená že zapojuje všechny lidské smysly. U Flussera je toto období předhistorické, člověk se identifikoval se světem prostřednictvím obrazů. Obrazy jsou abstrakcemi konkrétního světa. Tradiční obraz, jak ho chápe Flusser, byl používán v orální kultuře. McLuhanova vymezení kmenové, orální kultury můžeme přirovnat k Flusserově prehistorické době charakteristické mýtickým bytím a převládajícím kódem tradičních obrazů.

Druhé období je pro McLuhana období individualistické lineární literární společnosti. Pro toto období byl hlavním mezníkem vznik fonetické abecedy. Médium se stává písmo, které jako horké médium málo vtahuje smysly a proto je svět tisku nezúčastněný. Podle Flussera se v mechanickém věku rozšířil text a potlačil tradiční obrazy. Texty jsou abstrakce tradičních obrazů. Literární kultura McLuhana má společné stěžejní vlastnosti jako Flusserovo historické období.

Třetí období dějin médií vymezených McLuhanem je obdobím návratu ke kmenovosti na globální úrovni. Toto období je opět chladné, proto vtahuje smysly. Vztahy jsou simultánní a elektronický věk je vnořený a zúčastněný. Podle Flussera elektrickému období dominují technické obrazy a jedná se o období posthistorické. Technické obrazy jsou abstrakcemi textů. Technické obrazy vycházejí z bezrozměrného univerza, linearita dějin se rozpadá. McLuhanova postliterární kultura elektronického věku odpovídá svými charakteristikami a časovým určením Flusserovu posthistorickému období, ve kterém dominují technické obrazy.

Vztaženo na lidské vědomí, v první fázi Flusser nazývá vědomí magicko-mýtické nebo také imaginace, McLuhan jej nazývá neliterárním, akustickým vědomím. Historické a konceptuální vědomí je u Flussera totéž jako kritickému vědomí, jak ho pojmenovává McLuhan. A konečně technoimaginace Viléma Flussera se podobá McLuhanovu určení nového vědomí, které se objevuje v elektronickém věku, přičemž vědomí formované dvacátým stoletím je opět mýtické a můžeme u obou vědomí, jak je vymezuje McLuhan, akustického neliterárního a akustického postliterárního určit společné vlastnosti: integritu a inkluzivní charakter.

Flusser	McLuhan
tradiční obraz	byl používán v orální kultuře (akustická)
text	se rozšířil v mechanickém věku (vizuálním)
technický obraz	dominuje v elektrickém období (akustickém)

Nyní uvedeme závěry z porovnání McLuhanovy a Flusserovy teorie dějin médií. Období dominance Flusserových technických obrazů jsme ztotožnili s McLuhanovým elektrickým obdobím. Vedly nás k tomu následující důvody: Flusser říká, že písmo, abeceda se na konci moderny vyčerpává a nastupuje po nich období technických obrazů. Tyto obrazy nejsou obrazy, které pojmenovává jako tradiční. Jedná se o obrazy komputované pojmy, obrazy, které vznikají z textů a jen díky textům. Pojmy jsou do textů uspořádány podle pravidel gramatiky a logiky. Z těchto pojmů zůstávají bezrozměrné body, které jsou pro nás bez aparátů nepředstavitelné a nepochopitelné. Jen aparáty nám je pomáhají uchopit a složit. Tímto mozaikovitým skládáním bodových prvků vznikají technické obrazy. Tím, že technické obrazy vycházejí z bezrozměrného univerza, se linearita dějin rozpadá. Období vyčerpání abecedy, kódu písma a linearitu můžeme přirovnat k McLuhanovu elektrickému období a dominanci elektrických technologií. Elektrické technologie jsou počítačové techniky založené na kódech či souborech kódů a algoritmů počítačových technologií, které dokázaly pozvednout působení technologií na globální, celosvětovou úroveň. Technologie založené na počítačových kódech učinily podle McLuhana písmo nadbytečným a vyčerpaným. Elektricky pracující kódy propojily celý svět. Vyčerpání abecedy a nástup technických obrazů u Flussera znamená to, co u McLuhana nástup elektrického věku a elektrických technologií.

Podrobněji se tomuto srovnání věnoval Alberto J. L. Carrillo Canán v textu *McLuhan, Flusser and the Mediatic Approach to Mind*. Přirovnává Flusserovo vyčerpání kódu písma k McLuhanovu přehřání média písma. Uvádí, že Flusser chápe vyčerpání písma právě jako důsledek písma samotného. Písmo pro Flussera není nic jiného než vědecké texty a teorie, a tyto texty a teorie umožňují technoobrazy.⁹ Nacházíme zde určitý bod zvratu, písmo se vyčerpává ale jen jako důsledek sebe samotného, protože umožňuje existenci technoobrazů, které jej vytlačují. Stejně tak u McLuhana dochází k něčemu podobnému. V každém médiu nachází „*hranici zlomu*“, na které se toto médium mění v jiné nebo je již na konci svého vývoje a nemůže jít v tomto vývoji dál. Tato hranice zlomu nastává ve chvíli, kdy je médium zkříženo jiným médiem. Stalo se to například při vynálezu tisku, který byl hranicí zlomu fonetické abecedy. Fonetická abeceda byla hranicí zlomu ve vývoji kmenového člověka. Ve své teorii vývoje médií mluví o „*obratu přehřátého média*“. Jedná se o takové médium, které je již uvedeno do svého nejvyššího stupně a tak se neguje. Flusserovu myšlenku o vyčerpání písma můžeme opsat McLuhanovou myšlenkou o přehřátí písma. Navíc McLuhanovo médium, které je uvedeno do svého nejvyššího stupně, přijímá formu staršího média (viz McLuhanovo pojetí zpětného zrcátka v předešlých kapitolách). Lineární kódy na svém nejvyšším stupni podle Flussera přijímají imaginární kódy, které pak ukazují nadvládu technoobrazů nad písmem.

Můžeme shrnout, že Flusserův historický vývoj kódů a s ním zásadní myšlenku vyčerpání kódu písma můžeme chápat jako analogickou teorii k McLuhanově myšlence „*obratu přehřátého média*“ písma a v jeho účinku pocházejícím z přijetí staré formy technologie: písmu přijímajícím obrazy.

⁹ Canán, A.J.L.C., *McLuhan, Flusser and the Mediatic Approach to Mind*, 2008, nestránkováno (zdroj <http://www.flusserstudies.net/pag/06/carrillo-mediatic-approach-to-mind.pdf>)

5.1. Umění a role umělců v nové digitální společnosti

McLuhan pověřuje vysíláním sond a reflexivním přístupem k elektronickým médiím některé vybrané skupiny společnosti. Určuje umělce a spisovatele jako „*bezpečnostní antény*“ společnosti. Jak chápe roli umělců ve společnosti McLuhan, chápe tuto roli i Vilém Flusser. Oba myslitelé se nejen stejně zabývali elektronickými a digitálními médii a jejich účinky na lidskou společnost a zároveň kritizovali jejich rozvoj, ale i věřili, že když budeme technologiím plně rozumět, budeme je umět využívat a čeká nás tak lepší budoucnost. A právě umělci a spisovatelé by podle nich měli být ti hlavní, kdo budou k novým médiím přistupovat kriticky, analyzovat je a snažit se jim porozumět. McLuhan i Flusser spolupracovali s umělci na různých projektech. Umělci podle McLuhana mají vnímat hlavní posuny ve vývoji médií a varovat před jejich účinky ostatní skupiny společnosti. Tak plní roli „*antény společnosti*“. Používají tak opačný postup, než McLuhan určil v teorii „*zpětného zrcátka*“. Staré prostředí se díky nim nestává obsahem nového prostředí, poskytují pro nové prostředí navigaci. McLuhan definuje umění jako proces, jímž sensorické vědomí vyjadřuje sebe sama v nejpronikavější podobě. Umělec by podle McLuhana mohl „zjišťovat, zda má čas vytvořit prostor, aby se setkal s prostorem, se kterými se setkává.“ Umělec má výjimečné možnosti. Umělec může kriticky znázornit skutečnost a vytvářet prohlášení o současném stavu a možných budoucích změnách ve společnosti a varovat tak společnost tím, že na určitý problém strhne pozornost. Dalším úkolem umělců tedy je strhávání pozornosti.

Práci věnovanou umění a roli umělců v nové digitální společnosti upozorňující na dílo Marshalla McLuhana a Viléma Flussera napsaly Kalina Kukielko a Barbara Rauch pod názvem *Marshall McLuhan a Vilém Flusser: The New Model Artists*. Zdůrazňují v ní přínos autorů pro výzkum digitálních médií a soustřeďují se na otázku umění. McLuhan i Flusser se nezávisle na sobě zabývali rolí umělců v digitální společnosti. Flusser se ještě zabýval možnostmi umělecké tvorby.

Na počátku všeho stojí obrovský rozvoj nových technologií a způsobů masové komunikace a s nimi spojený příchod audiovizuálního období. Z jejich rozvoje vznikla mediální společnost, v níž tradiční postavení umění prošlo obrovskou změnou. Umění se odprostilo od svých hranic a omezení. Změny odehrané na poli umění v druhé polovině dvacátého století byly pro novou společnost zásadní. Umění přejalo všechny nové formy komunikace a implikovalo možnosti, které nabídly moderní technologie. Spolu s tím vznikla velká výzva pro umělce: umělci tím, že představovali nové formy komunikace a vyjádření,

najednou měli ve společnosti důležitou roli. Už pouze neprezentovali nové formy umění, ale hlavně varovali proti všudypřítomným a škodlivým vlivům médií.¹⁰ Podle McLuhana není nová komunikace novým módem vědy ale je módem umění. Proto v nové mediální společnosti nemají nejdůležitější roli vědci, ale umělci. Umělci totiž snadno pojmu a využijí různé formy médií, jako první je mohou objevit a mohou přijít na to, jak jejich jeden význam mohou využít ke prosazení jiného významu. Umělci jsou naši navigátoři, předvídají pro nás a analyzují a vysvětlují nám formy a struktury, které vytvářejí elektronická média. Základní úloha umělců ve společnosti je naučit ostatní lidi nové způsoby vnímání a tyto nové způsoby vnímání uvést do života s co nejmenšími problémy. Velice zajímavou McLuhanovou poznámkou je, že umělcem může být každý člen společnosti, který přijímá svět vytvořený médii a moderními technologiemi tak, jak je ve skutečnosti (a ne tak, jak je běžně přijímán).

Sám McLuhan chápal svoji práci jako druh umění. Chceme-li opravdu jeho textům porozumět, musíme je číst jako poezii. McLuhana opravdu v tomto smyslu lze chápat jako umělce, nejen jeho stylem psaní i myšlení, ale i tím, že měl v určité míře roli proroka pro moderní věk.

Abychom nabídli srovnání s Vilémem Flusserem, můžeme říci, že názor na způsob psaní a vyjadřování myšlenek měli oba teoretici médií stejný. Flusser byl známý svým neakademickým, esejistickým stylem psaní, za který byl často kritizován. Stejně jako McLuhan neuváděl odkazy na materiály, o kterých psal. Oba si vybrali tento způsob dobrovolně a směřovali tím k metodologii, která by nepatřila mezi akademické disciplíny. Akademický styl psaní podle nich mohl zabránit novým objevům v novém oboru. To dokazovali všemi možnými způsoby. Problémy se zabývali z různých úhlů pohledu a vybírali si netradiční formy psaní jako například eseje, které na první pohled vypadají a jsou označovány za spekulativní. Flusser je známý svým mezidisciplinárním přístupem a obdivuhodnými znalostmi cizích jazyků. Svá díla psal v několika jazycích a říkal, že psaní v novém jazyce mu dává možnost nových interpretací problémů (podrobně se o problému překladu, interpretace a jazyku dočteme v díle *Jazyk a skutečnost*). Flusser také stále usiloval o propojení nepřibuzných oborů. Svým způsobem tvorby bořil hranice jednotlivých disciplín. Můžeme proto jeho dílo nazvat poetickým či uměleckým, stejně jako McLuhanovo. Oba autoři prosazovali přínos různých úhlů pohledů a stanovisek do jednotlivých disciplín.

Flusser navíc tvrdil, že se bude vždy zajímat o to, o co se ostatní nezajímají a do svých průzkumů zařazoval i na první pohled banality jako holení, kouření a další rutinní zvyky.

¹⁰ Kukielko, K., Rauch, B., Marshall McLuhan and Vilém Flusser: The New Model Artists, nestránkováno <http://www.flusserstudies.net/pag/06/kukielko-rauch-new-model-artists.pdf>

Snažil se o mnohostranné myšlení, komplexitu a nové, různé pohledy pro naše porozumění světa, což dohromady utvářelo Flusserovu svébytnou metodologii. Kalina Kukielko a Barbara Rauch ve své srovnávací práci o těchto dvou autorech uvádí, že Flusserův styl psaní a metodologie vychází z jeho postavení imigranta v exilu. Potvrzuje to Flusser svými slovy: „*Osoba v exilu je katalyzátor pro syntézu nových informací*“. (Flusser 2007: 108)

Provokativnějším Flusserovým výrokem je tvrzení, že i věda a politika se v novém digitálním světě stávají formami umění. Dále tuto myšlenku rozšířil o poznatek, že všechny formy umění by se mohly díky digitalizaci stát vědeckými disciplínami.

Flussera ani McLuhana nejde jednoznačně zařadit do jedné disciplíny. Disciplíny, témata a problémy, jimiž se zabývaly se totiž prolínají, sbíhají a boří hranice mezi sebou. Proto i přístup obou autorů odpovídá takové situaci – je kreativní, spekulativní a jejich závěry jsou otevřené.

V návaznosti na McLuhanovy myšlenky o roli umělců ve společnosti dnes pokračují jeho následovníci na McLuhanově ústavu na Univerzitě v Torontu v Programu přístupu umělců k virtuální realitě, který poskytuje prostor pro výzkum využití interaktivity v umění.

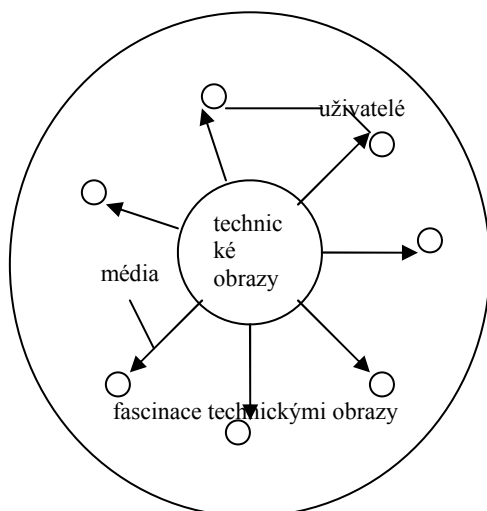
5.2. Model globální vesnice Marshalla McLuhana v porovnání s modelem telematické společnosti Viléma Flussera

Ve svých úvahách sleduje Flusser dvě potenciální tendence vývoje společnosti k: - „centrálně programované totalitní společnosti příjemců a funkcionářů“, a - „dialogizující telematické společnosti tvůrců obrazů a sběratelů obrazů“. (Flusser 2001: 9) První varianta předpokládá negativní dopad působení technického obrazu na společnost a druhá pozitivní dopad působení technického obrazu na společnost. Vztaženo na diváka, první možnost předpokládá jeho pasivitu a druhá aktivitu. V kritických teoriích médií se setkáváme zejména s negativním hodnocením působení technických obrazů (např. Virilio, Baudrillard). Flusser tvrdí, že tato varianta není nevyhnutelná a to zejména v takovém případě, pokud opustíme moderní společnost a zavedeme kategorie nové, odpovídající charakteru nadcházející telematické společnosti a syntetizovaným elektronickým obrazům, přijetím nové epistemologie. V obou případech ale zůstává nadvláda technických obrazů. Flusser popisuje kulturní krizi, v níž se ocitá naše civilizace a uvažuje o svobodě a nových možnostech v naší posthistorické době. Flusser charakterizuje i kritizuje společnost, která využívá technické obrazy, ale i navrhuje řešení. Lze tedy Flusserovu koncepci budoucí společnosti nazvat pozitivní (oproti pesimistickým – Virilio, Baudrillard). Existuje struktura společnosti a technických obrazů, kde v centru stojí technické obrazy a média jsou uspořádána do svazků, které dosahují k rozptýleným uživatelům. Společnost nazývá Flusser fašistickou, technicky fašistickou – podle charakteru organizace médií do svazků – fašis. „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.“ (Flusser 2001: 61) Flusser jako střízlivý optimista vidí východisko ve využití telematiky k emancipaci člověka od práce a k osvobození ke hře s jinými lidmi, v níž by se mohly vytvářet stále nové informace a stále nová dobrodružství. „Přistoupí-li totiž lidé k telematice nikoli s tím, aby je rozptylovala, nýbrž aby jim napomáhala k rozhovorům, pak technické obrazy náhle změní svou povahu.“ (Flusser 2001: 82) Flusser při úvahách nad současnou moderní společností a při popisu nové telematické společnosti v díle *Do univerza technických obrazů* vysvětluje teoretické základy technických obrazů. Snažíme-li se odhalit myšlenkové pozadí Flusserových úvah o telematické společnosti, objevujeme, že v nich lze spatřit Nietzscheovskou teorii věčného návratu a Platónovu utopickou teorii společnosti.

Telematická společnost je společnost, která využívá technické obrazy. Technické obrazy stojí v jejím centru, média jsou uspořádána do svazků a dosahují k rozptýleným uživatelům. Zajímavé je, že Flusser odmítá myšlenku koncentrace moci v médiích v rukou funkcionářů. Tvrdí, že neexistují držitelé moci v podobě funkcionářů, ať už jsou jakkoliv vysoce postavení nebo nějaká mocenská centra. Vše probíhá samovolně, automaticky. My nemůžeme zvolením nějakého člověka, nebo skupiny lidí průběh zvrátit. Flusser zdůrazňuje důležitost včasného rozpoznání fašistických struktur nové společnosti. Jedině tak se můžeme pokusit je změnit a vytvořit novou dynamickou společnost, ve které by vztahy fungovaly zpětnou vazbou a dialogicky. Flusser sice byl optimista, ale i přesto uvádí, že je jasné, že úplná shoda nikdy nenastane. Totiž proto, že „*lidé touží být rozptylováni, chtějí se bavit.*“ (Flusser 2001: 75) Ideálem a východiskem ze současné situace je pro Flussera telematika, což je sloučení telekomunikace a informatiky. Flusser navrhuje, abychom využili telematiku k osvobození ke hře s jinými lidmi, v níž by se mohly vytvářet stále nové informace a nová dobrodružství. Hry a možnost hry vychází z předpokladu, že svět je jednou z mnoha náhodných možností. V této úvaze vidíme inspiraci teorií věčného návratu a světa tvořeného z kružnic, které se opakují. Lidé si hrají metodicky a příroda si hraje nemetodicky.

S nástupem telematické společnosti souvisí i další problémy. Nastává například krize autorství. Autor v telematické společnosti neexistuje. Vše je nové a autor nemá v této společnosti žádnou roli. Tvořivé od napodobeného již člověk není schopen rozlišit, není schopen analyzovat technické obrazy. Technické obrazy mohou analyzovat aparáty, které při tom využívají filtry. Dalším problémem, který Flusser řeší při úvahách nad novou telematickou společností je problém tělesnosti. Odstraňování tělesnosti, miniaturizace a minimalizace jsou trendy kybernetické společnosti, jejichž počátky již dnes v mnoha oblastech života pocítujeme. Pro Flussera jsou to jasné důsledky vítězství obrazu nad textem. (Flusser 2001: 126) Flusser ale říká, že i když se bude tělesnost miniaturizovat, úplně se jí nevzdáme, protože vždy byla spojena s utrpením a umíráním, které bývalo v moderní společnosti zdrojem tvořivosti. V telematické společnosti se projevuje jinak: Trpí-li člověk na síti, ostatní uživatelé s ním soucítí a právě soucit se v telematické společnosti stává novým zdrojem tvořivosti. Mohlo by se nám zdát, že takové odproštění od tělesnosti nemůže být pokládáno za život. Avšak Flusser tvrdí opak – v telematické společnosti se otevírá svět jako nekonečná volná chvíle a nekonečné slavení (Flusserova inspirace židovskou tradicí, ve které je posvátnost cílem a smyslem života). Flusser kritizuje současný stav společnosti, kde právě posvátnost se stala jen užitečností. Avšak můžeme si položit otázku, zda posvátnost v telematické společnosti bude udržitelná bez pracovních dnů, vůči kterým se vymezuje

například i v židovské tradici. Flusser telematickou společnost přirovnává k uroborovi, který je sám sebe pohlcující had.



Obr. 2 Telematická společnost podle V. Flussera

McLuhan se ve svém díle zabývá hlavně popisem přeměny celého komunikačního systému způsobené v moderní době elektronickou revolucí. Elektronická doba je pro McLuhana vrcholem jeho pojetí médií, protože splňuje podmínky nutné pro přímou, průhlednou a bezprostřední komunikaci, která je McLuhanovým ideálem. V elektronickém věku díky technologiím lze podle McLuhana dosáhnout jednoty a harmonie. Technologie jako nová média poskytnou našim smyslům prostředky, které díky nim budou všechny fungovat navzájem v rovnocenném vztahu a dosáhnou smyslové harmonie. Odsud plyne McLuhanův technologický humanismus.

McLuhan vytvořil pojetí tzv. globální vesnice, jedná se o jeho svébytné pojetí globální komunity. „*Nová elektronická závislost přetváří svět k obrazu globální vesnice.*“ (McLuhan 2000: 136) Nová, globální komunita elektrického věku vznikla po třech tisíci letech, kdy panovalo na světě odcizení a specializace. Lidé v tomto prostoru globální vesnice mohou rychle komunikovat a ihned ví o každé události, která se zde stane, zároveň se lidé účastní na vytváření celé komunity i toho, kam bude směřovat. „*Elektromagnetické objevy však jistě znovu vytvořily simultánní „pole“ ve všech lidských záležitostech, takže lidská rodina nyní existuje v podmínkách „globální vesnice.*““ (McLuhan 2000: 136) McLuhan apeloval na své žáky a čtenáře, aby si uvědomili nejpodstatnější vlastnost elektronických médií a to tu, že „*neúprosně transformují poměr všech smyslů, a tak znovu pěstují a budují naše hodnoty a instituce.*“ (McLuhan 2000: 229) Elektrická média opět nastolují kmenovost, která ze světa v elektrickém věku vytvořila onu „*globální vesnici.*“ Kmenovost již ale není na úrovni, na

kteří byla v orálním období. Je na vyšší úrovni, společné má s původním kmenovým společenstvím funkční a integrovanou komunikaci, která je nyní obnovena díky elektronickým technologiím. Díky elektronickým médiím v globální vesnici dochází k reorganizaci našich tradičních systémů. Jako příklad McLuhan uvádí politický systém a politiky. McLuhan v rozhovoru pro Playboy uvedl, že politický kandidát, který dobře rozumí televizi, tedy elektronickému médiu, může díky této znalosti získat nebývalou moc. To vše je projev vlastností globální vesnice. (McLuhan 2000)

McLuhan v rozhovoru pro Playboy vysvětluje podrobněji proces návratu ke kmenovosti. Jak by se ale mohl tento stav zdát idylický a bezproblémový, i McLuhan v něm nachází úskalí, které pojmenovává jako „*krize identity*“. Tvrdí, že povaha elektroinformačního pohybu, která se vyznačuje okamžitostí, způsobuje i decentralizaci lidí. Může je uvést do stavu mnohonásobných kmenových existencí. (McLuhan 2000: 229) Elektrizace necentralizuje, ale decentralizuje, tedy činí každé místo centrem a nevyžaduje, aby všichni byli centralizováni na jednom místě. „*Všichni lidé na celém světě musí žít v krajní vzájemné blízkosti, způsobené elektrickou vtažeností do života druhých.*“ (McLuhan 1991: 45)

Krize identity podle McLuhana nastává zvláště tam, kde se nejvýrazněji střetává vizuální kultura s elektronickou kulturou. Vizuální kultura je založena na oddělení, zato elektrická na integraci a proto tyto dvě kultury při střetu plodí pocit prázdnoty a lidé hledají ztracenou identitu. Tisk nás dříve centralizoval a odděloval, elektronická média nás přivádí do globální vesnice. Zde vidí McLuhan větší prostor pro svobodu, i když ne absolutní. Globální vesnice také nabízí více prostoru pro tvůrčí různorodost člověka.

I když jsme doposud mluvili o tom, že elektronické technologie v elektronické společnosti opět obnovují funkční a integrovanou formu komunikace, jež fungovala v kmenové společnosti, a zmiňovali jsme kladné vlastnosti této formy elektrické společnosti, McLuhan zároveň upozorňuje i na její problémy. Elektrické technologie v globální společnosti vyvolávají více nespojitosti a různorodosti, než se to dělo ve dřívější mechanické společnosti, více se v této společnosti objevuje dialog a mnohdy nesouhlas. Takže i když je u McLuhana nejvíce zdůrazňováno jeho pojetí jednotících a průhledných mechanismů v globální vesnici, v jeho díle, zvláště v sedmdesátých letech minulého století, lze nalézt i okamžiky, kde upozorňuje na možné záporné účinky masových médií.

Ve svých popisech vývoje médií v dějinách Flusser i McLuhan shodně určují první stupeň vývoje, ze kterého vychází vývoj médií. Stejně tak společně určují i poslední stupeň tohoto vývoje, kterého bylo dosaženo rozvojem nových médií fotografie, filmu, televize, počítačů a dalších. Tento stupeň vývoje dosaženého novými technologiemi popisuje McLuhan

jako *globální vesnici*, která je výsledkem procesu opětovné kmenovosti nastolené novými elektronickými médii. *Globální vesnice* nastoluje *sekundární oralitu*. Na druhé straně Flusser koncipuje tuto společnost posledního vývoje médií jako telematickou. Pokouší se v ní spojit židovské a řecké tradice. Telematická společnost nás také navrácí k předchozí jednotě. Docházíme k závěru, že poslední stádia technologií a nových médií nás u obou koncepcí svým způsobem navrácí zpět k prvnímu stupni vývoje médií, ale na již vyšší, další úrovni. Oba autoři přijímají nadvládu technických obrazů, nadvládu elektronických médií. Jakožto myslitelé – optimisté se snaží vlastnosti elektronických médií a umělých obrazů které z nich na nás působí analyzovat a určit postupy, díky kterým bychom jejich vlastnosti uměli využít ve svůj prospěch a prospěch budoucí společnosti. Flusser i McLuhan apelují na nutnost podrobného studia elektronických médií a mechanismů, které působí v elektronické době. Poté, co správně zhodnotíme jejich účinky a vliv na člověka, budeme je moci obrátit v náš prospěch. Nové technologie působící v nové, elektronické době, ať již představované jako telematická společnost či globální vesnice elektrického věku, nám podle obou autorů umožňují interaktivitu, napomáhají rozhovorům mezi lidmi, jejich spolupráci, dialogům, pomáhají vytvářet nové informace a ve svém smyslu nás osvobozují. Vzniká globální komunita lidí, která má velkou šanci dosáhnout jednoty a harmonie. Flusser i McLuhan se však zmiňují o úskalích, která této naprosté harmonii brání a říkají, že v lidské přirozenosti bude zřejmě vždy existovat něco, co dokonalé jednotě zabrání. Faktem ale pro oba je, že komunikace se v této nové době stala integrovanou, funkční, síťovou, je přímá, průhledná a bezprostřední.

5.3. Média, komunikace a myšlení

Marshall McLuhan a Vilém Flusser formulovali své teorie médií z odlišných východisek. McLuhan zdůrazňuje studium médií obecně a Flusser dává největší důraz na kódy komunikace. I přes to se jejich teorie v mnoha bodech nápadně shodují. Významnou shodu vidíme v přijetí názoru, že naše existence i vědomí je formováno a předurčováno médii. Nejzásadnější shoda je ovšem v podobnostech, které vykazují jejich teorie komunikace. Ty jsou rozděleny do tří odpovídajících si (viz předchozí kapitoly) věků lidské historie a jsou založeny na největších změnách v komunikaci v historii. Mezníky podle kterých rozdělují dějiny komunikace jsou řeč, psaní/tisk a elektronická média. Média podle obou předurčují naše myšlení. Flusser i McLuhan vycházejí z předpokladu, že média ovládají struktury určující naše myšlení. V tomto kontextu můžeme říci, že i ve filosofii myšlení došlo k mediálnímu obratu. Vědomí není absolutní, ale proměňuje se v dějinách. Vývoj vědomí a myšlení je závislé na vývoji médií, které člověk v kterém období používá ke komunikaci. Jako první tuto myšlenku vyslovil Harold A. Innis, který tvrdil, že různá média mají sklon různým způsobem proměňovat naše časoprostorové zakoušení světa. Jako příklady uváděl orální média rozvíjející paměť, nebo abecedu, psaní a čtení, rozvíjející logiku. Na těchto základech stavěl McLuhan.

Aplikujeme-li McLuhanův výrok „*médium je poselstvím*“ na Flussera, dostaneme: Sdělení – zákazy, přání, předpoklady, otázky nás programují, abychom jednali určitým způsobem. Média – auta, telefony, obrazy, texty nás programují a určují způsob, jakým žijeme. Proto média jsou sdělením. Média jsou sdělení, protože média podmiňují naši existenci – včetně vědomí.¹¹ Flusser celkově pojem sdělení více vymezuje. Média u něj nejsou jako u McLuhana pojímána v obecném smyslu, média pro Flussera znamenají kódy, vlastní symbolický systém. Odsud vychází jeho pojetí struktury sdělení. Strukturu sdělení odráží více fyzická podoba symbolu než podoba světa, který komunikuje. Struktura média se vtiskává do situace.

U McLuhana je výrok „*médium je poselstvím*“ mnohem obecnější. Médium utváří a určuje míru a formu lidské společnosti. McLuhan studuje technologie, které jsou pro něj médii komunikace. Technologie tedy podle něj utváří a určují to, jaká bude lidská společnost a komunikace. Formující silou médií jsou média samotná.

¹¹ Canán, A.J.L.C., McLuhan, Flusser and the Mediatic Approach to Mind, 2008, nestránkováno (zdroj <http://www.flusserstudies.net/pag/06/carrillo-mediatic-approach-to-mind.pdf>)

Srovnáme-li dosavadní poznatky, můžeme říci, že podle Flussera svět, jak ho chápeme prostřednictvím textů nebo představy, které máme díky obrazům jsou strukturovány, formovány kódy, zatímco u McLuhana, vztahy mezi lidmi i k nám samým jsou utvářeny technologiemi.

Flusser tvrdí, že podstata lidství je v tom, že má schopnost formovat. Kódy jsou totiž produkovány lidmi. Když problém rozvedeme, u Flussera různé struktury kódů působí na sdělení různě, vtiskávají se do sdělení různě a sdělení potom mění naše vnímání a tím i naši existenci.

U McLuhana se od lidí, kteří vynalézají média přesouvá schopnost formovat na média, která jsou sdělením nazpět. Média zpětnou vazbou formují lidi tím, že utváří jejich vědomí i život. V obou případech nalézáme zpětnou vazbu, která formuje. Lidé formují kódy, kódy formují lidstvo (Flusser), lidé formují média a média naopak formují lidi (McLuhan).¹²

Všimnout bychom si ale měli rozdílu mezi autory, kde McLuhan schopnost formovat uvádí formující sílu média, Flusser naopak zdůrazňuje formující schopnost lidí, tuto schopnost dále spojuje s lidskou svobodou.

Médium je poselstvím je McLuhanovým výrokem, ale Flusserovu teorii médií s ním lze ztotožnit. Tento výrok posouvá důraz od obsahu, který média zobrazují k médiím samotným – přesněji k formě média. Pro Flussera i McLuhana je zásadní působení technologií (McLuhan), konkrétně formy technologií, či působení kódů (Flusser), přesněji forem kódů, jimiž je obsah rozptýlen v prostředí. Média zobrazují a reorganizují obsah.

¹² Canán, A.J.L.C., McLuhan, Flusser and the Mediatic Approach to Mind, 2008, nestránkováno (zdroj <http://www.flusserstudies.net/pag/06/carrillo-mediatic-approach-to-mind.pdf>)

5. Závěr

Oba autoři, Vilém Flusser i Marshall McLuhan, použili ve svých teoriích dějinný přístup, což nám pomohlo srovnat tato dvě pojetí dějin médií a jejich jednotlivá období a ukázat na nich rozdíly a analogie. Flusser i McLuhan jsou autoři technologicky orientovaní, primárně se zabývali technickou formou médií, a ne jejich obsahem. Flusser se v první řadě zabýval výzkumem aparátů, McLuhan popisuje technologie. U autorů jsme objevili a popsali odlišná východiska, McLuhan vychází z obecného pojetí médií, média u něj nejsou redukována na masmédia, ale jedná se o technologie, které rozšiřují mentální či fyziologické schopnosti člověka mimo jeho mysl a tělo. Naopak Flusser staví svůj výzkum médií na popisu základních komunikačních kódů a určuje, které kódy jsou dominantní pro které období. Jeho výzkum je zaměřený hlavně na komunikační kódy a média, zato McLuhanovu teorii můžeme nazvat více psychologičtější a zaměřenou na studium dopadu účinků médií na lidské smyslovém vnímání. Zabývali jsme se lidským vědomím, o kterém můžeme zformulovat závěr společný pro McLuhana i pro Flussera: Lidské vědomí je utvářeno skrze přijetí nových forem médií, které vstupují do lidské komunikace. Ukázali jsme, že se hranice mezi vědou, uměním a technologiemi u obou autorů sbíhají, a tam, kde se setkávají, jsou otevřené a kreativní. Můžeme tvrdit, že oba přístupy k problematice nových médií a predikcí jejich důsledků do budoucna jsou optimistické.

V posledních kapitolách, ve kterých jsme přistoupili k samotné komparaci, jsme jsme potvrdili hypotézu a dokázali, že Flusserova a McLuhanova periodizace dějin podle používaných médií mají podobnou strukturu a jejich jednotlivé fáze můžeme považovat za analogické. Flusserovo období, ve kterém dominoval tradiční obraz, se shoduje s McLuhanovou orální kulturou, která je označována za preliterární, akustickou a hlavním médiem v ní je řeč. Autoři se shodují na bodu zlomu, který ukončuje tuto etapu lidských dějin a určují jí vynález fonetické abecedy a s ním zavedení písma, které přineslo do našich životů linearitu a lineární chápání světa. Tento věk nazývá McLuhan mechanickým, převládá v něm vizualita, díky které čteme lineárně uspořádané texty. I Flusser v tomto druhém období, ve kterém dochází k individualizaci člověka, určuje jako hlavní médium, díky kterému získáváme informace, text. Třetí, poslední fáze ve vývoji lidské společnosti, nastupuje podle obou autorů ve dvacátém století s vynálezem elektronických médií. Flusser ji označuje jako nadvládu technického obrazu, McLuhan ji nazývá elektrickým obdobím. Autoři se shodují

v názoru, že i když žijeme v elektrickém, postliterárním, posthistorickém věku, žijeme, chováme se a jednáme ještě podle pravidel mechanického, historického věku.

I když Flusser a McLuhan používají rozdílné termíny, pracují s nimi tak podobným způsobem, že nám to umožňuje považovat je za označení týchž epoch a procesů. Oba autoři se zabývají reflexí médií. Jejich díla jsou originální, převratná a v mnoha ohledech úplně nová. Zamýšlí se nad situací, v níž se nachází západní svět a kultura. Oba autoři vysvětlují změny, kterými prošlo vnímání uživatelů masmédií. Flusser i McLuhan se stali jedněmi z nejvýznamnějších myslitelů médií a jejich významu. Tím, že jsme položili vedle sebe tyto dvě svébytné teorie médií autorů Viléma Flussera a Marshalla McLuhana, jsme ukázali, kde jsou v jejich teoriích rozdíly, kde jsou analogie a formulovali jsme z nich plynoucí závěry.

Použitá literatura a ostatní zdroje

Baudrillard, Jean. Simulacra and Simulation, Michigan, 1994

Benedetti, Paul; DeHard, Nancy. Forward through the rearview mirror: Reflections on and by Marshall McLuhan, Ontario, 1997

Debord, Guy. Comments of the society of the spectacle, Verso, Londýn, 1999

Flusser, Vilém. Do universa technických obrazů, OSVU, Praha, 2001

Flusser, Vilém. Lob der Oberflächlichkeit. Für eine Phänomenologie der Medien, Mannheim: Bollmann Verlag, 1995

Flusser, Vilém. Komunikológia, Media institut, Bratislava, 2002

Flusser, Vilém. Moc obrazu in Výtvarné umění, 3-4/96

Flusser, Vilém. Písmo, Ivan Štefánek, Bratislava, 2007

Flusser, Vilém. Za filosofii fotografie, Hynek, Praha, 1994

Flusser, Vilém. Medienkultur, Frankfurt a.M., Fischer Verlag, 1999

Foret, Martin; Lapčík, Marek; Orság, Petr (eds.). Média dnes. Reflexe mediality, médií a mediálních obsahů, Univerzita Palackého v Olomouci, Olomouc, 2008

Horrocks, Christopher. Marshall McLuhan a virtualita, Troton, Praha, 2002

Hall, Edward T.. The Silent Language, Anchor, 1973

Innis, Harold Adam. Bias of Communication, Toronto: Univerity of Toronto Press, 1951

Jameson, Fredrick. Postmodernismus, London, Verso, 1991

McLuhan, Marshall. Člověk, média a elektronická kultura, Jota, Brno, 2000

McLuhan, Marshall. Essential McLuhan, Londýn, 1997

McLuhan, Marshall. Understandig me, Cambridge, MA: MIT Press, 2003

McLuhan, Marshall. Gutenbergova galaxie In: Člověk, média a elektronická kultura, Jota, Brno, 2000

McLuhan, Marshall. Jak rozumět médiím: extenze člověka, Odeon, Praha, 1991

McLuhan, Marshall. The Medium is the massage, Harmondsworth, 1967

McLuhan, Marshall. Verbi-Voco-vizuální výzkumy, New York, Something Else Press, 1967

McQuail, Dennis. Úvod do teorie masové komunikace, Portál, Praha, 2002

Palek, Bohumil. Sémiotika, Praha, 1997

Souriau, Étienne. Encyklopedie estetiky, Victoria publishing, Praha, 1994

Virilio, Paul. Informatická bomba, Pavel Mervart, 2004

Internetové zdroje:

Araujo, Yara Rondon Guasque. The city as a medium in McLuhan and Flusser [online]. 2008-[cit. 18. srpen 2009] dostupný z www: <<http://www.flusserstudies.net/pag/06/guasque-city-as-medium.pdf>>

Canán, Alberto J. L. Carrilo. McLuhan, Flusser, and the Mediatic Approach to Mind [online]. 2008-[cit. 16. září 2009] dostupný z www: <<http://www.flusserstudies.net/pag/06/carrillo-mediatic-approach-to-mind.pdf>>

Kukielko, Kalina; Rauch, Barbara. Marshall McLuhan & Vilém Flusser: The New Model Artists [online]. 2008-[cit. 8. září 2009] dostupný z www:

<<http://www.flusserstudies.net/pag/06/kukielko-rauch-new-model-artists.pdf>>

Pereira, Vinícius Andrade. Communication technologies as grammars: medium, content and message in Marshall McLuhan's work. [online]. 2008-[cit. 1. říjen 2009] dostupný z www:

<<http://www.flusserstudies.net/pag/06/pereira-communication-technologies.pdf>>

Weiss, Scott. L. Human Consciousness and the Construct of Meaning in the Communication Theories of Marshall McLuhan and Vilém Flusser [online]. 2008-[cit. 1. říjen 2009] dostupný z www:

<<http://www.flusserstudies.net/pag/06/weiss-human-consciousness.pdf>>

Přednášky:

Přednášky Myšlení obrazem – přednášející Doc. PhDr. Miroslav Petříček CSc., zimní semestr 2007 (10. 10., 14. 11., 17. 10.)

Přednášky Kritické teorie médií – přednášející Prof. PhDr. Stanislav Hubík, CSc., letní semestr 2007